RIVISTA DEL

CINEMA ITALIANO

diretta da Luigi Chiarini

In sta casseta mostro el Mondo niovo
Con dentro lontananze, e prospetive;
Vogio un soldo per testa; e gho la troco.

1-2

GENNAIO - FEBBRAIO

1953

FRATELLI BOCCA EDITORI - ROMA-MILANO

RIVISTA DEL

CINEMA ITALIANO

diretta da Luigi Chiarini

Anno II - Numeri 1-2 - Gennaio-Febbraio 1953

Sommario

EDITORIALE:
L. C.: *Benedetto Croce*

SAGGI:
AGOSTINO DEGLI ESPINOSA: *Note sul neorealismo*
GIUSEPPE DE SANTIS: *Confessioni di un regista*
GIUSEPPE CINTIOLI: *Visconti e altre ragioni*
THEODORE HUFF: *Chaplin compositore*

POLEMICHE:
HOLLIS ALPERT - LAURA Z. HOBSON - ELIA KAZAN - JOHN H. LAWSON.
Il film, la storia e la politica - Una polemica americana per « Viva Zapata! »

NOTE:
RUDOLF ARNHEIM: *Ripensando alle cose di allora*
LO DUCA: *L'erotismo nel cinema*
ANTONIO MANFREDI: *Consuntivo con monito*

LETTERE AL DIRETTORE:
GIORGIO N. FENIN: *Riflessi sociali in quattro film americani*

LIBRI E SAGGI:
GUIDO ARISTARCO: *Il film e i suoi 'specifici'*

I FILM:
FERNALDO DI GIAMMATTEO: *Bellisima*

L'ESTETICA E IL CINEMA:
VITO PANDOLFI: *Un libro di G. Aristarco*

MISCELLANEA (l. c.)

FRATELLI BOCCA EDITORI - ROMA, MILANO

Direttore responsabile: LUIGI CHIARINI — *Segretario di redazione*: PAOLO CHIARINI — *Direzione*: *Roma*, Via Panama n. 87 Tel. 86555 — *Redazione e Amministrazione*: Casa Editrice FRATELLI BOCCA, Roma, Via Quintino Sella nn. 67-69, Tel. 484272-474904 — La rivista ha periodicità mensile ed esce nella prima decade di ogni mese — Abbonamento per l'Italia L. 3.500, per l'estero L. 4.000 — Un fascicolo separato L. 350 — Gli abbonati hanno diritto allo sconto del 20 % sulla collana « Studi e testi » pubblicata dalla stessa rivista — I manoscritti non si restituiscono — Spedizione in abbonamento postale.

Benedetto Croce

La morte di Benedetto Croce è passata come una grande ombra su tutto il vasto dominio della cultura, dove non è settore nel quale il suo pensiero non abbia esercitato un'azione chiarificatrice, uno stimolo alla ricerca e all'approfondimento. Le nostre generazioni, specie per quanto riguarda i problemi dell'arte, possono dirsi tutte, in un certo senso, crociane: la sua influenza, infatti, non si è limitata ai discepoli, ma ha agito anche sugli avversari più accaniti, tra i quali fanno spicco materialisti e cattolici. Basterebbe per tutti citare il nome di Gramsci. Persino coloro che negano questa influenza o che confessano candidamente, e non per amore discutibile di polemica, di non aver mai letto uno scritto di Lui, gli sono debitori di alcuni concetti fondamentali. Perché, e qui è la forza e la grandezza di Croce, il suo pensiero è stato così operante da irraggiarsi in ogni senso e riflettersi nei modi più ascosi e impensati anche su coloro che mai si sono posti ex professo *certi problemi.*

E' stato giustamente scritto su Il Mondo *del 6 dicembre da Carlo Antoni che «rileggendo oggi la vecchia* Estetica *si ha qua e là l'impressione che ci insegni delle verità ovvie o addirittura banali», tanto son divenute nostro patrimonio, dominio comune, certe sue enunciazioni e scoperte. Si potrebbe aggiungere che la stessa impressione riporterebbe anche chi leggesse per la prima volta quel libro da cui ha preso le mosse l'indagine estetica del Croce.*

Per questo anche nel campo della cultura cinematografica la sua influenza si è fatta sentire: la piattaforma delle ricerche e dei dibattiti (confusi a volte, per verità, ma comunque sempre vivi, proprio come tutto ciò che attiene a questa vivissima forma d'arte) è a tutt'oggi costituita dall'estetica del Croce. Si pensi all'importanza degli scritti di Ragghianti, per tacere dei contributi minori ma sempre notevoli degli altri crociani, e a quella degli studi di Barbaro, legato anch'egli per tanti versi alle formulazioni fondamentali dell'estetica idealistica, nonostante certe asprezze polemiche di ordine più politico che dottrinario. Nomi questi ai quali conviene aggiungere, sia pure di sfuggita, quelli di Varese, Aristarco, Di Giammatteo: tutti più o meno debitori del Croce, anche nello sforzo di liberarsene per intendere i nuovi pro-

blemi che l'arte del film così perentoriamente pone. E' proprio in questo settore che più si sono avvertiti e si avvertono i limiti dell'estetica crociana, per cui sono riassommati con particolare vigore « vecchi motivi parziali », come scrive nell'articolo citato l'Antoni, quali: « quello del sentimento, della tecnica, della classificazione delle arti e dei generi, della natura particolare del linguaggio ».

Nel campo del cinema il ripensamento critico è intimamente legato all'esperienza diretta, anzi, in un primo momento sorge da questa: basti citare Eisenstein, Bàlazs e Pudovchin; le tecnica è un fatto così complesso e vistoso e il rapporto tra l'espressione artistica e la realtà così stretto, che è naturale si avvertisse l'inadeguatezza di certe soluzioni a 'vecchi', ma purtuttavia sempre nuovi problemi e motivi critici.

Potrebbe apparire curioso, ma curioso per quello che s'è detto non è, che siano proprio i materialisti o quanti si trovano su posizioni ideologiche a loro molto vicine, ad impugnare taluni concetti crociani contro quegli idealisti che operando, per così dire, dall'interno cercano di svolgere il loro pensiero sulla base dell'esperienza artistica. Vero è che questo non accade a uomini come il Della Volpe, usi al rigore del pensiero scientifico; ma l'eccezione conferma la regola, di cui è riprova, del resto il fatto che la sua presa di posizione di fronte al problema artistico del film non ha suscitato quelle reazioni, polemiche e discussioni in campo marxista che ci si potevano attendere.

Qui non è il luogo di addentrarsi in siffatti argomenti, nè vale la pena di accennare a quei poveri chierichetti che sentono il bisogno di intonare il 'De profundis' all'estetica crociana, cianciando di contenuto morale e altre cose del genere: ad essi ha risposto una volta per sempre il Croce con le bellissime parole del capitolo Il 'ricorso' *nel libro* La poesia.

Per quanto riguarda lo specifico problema della legittimità artistica del film il Croce, in una lettera indirizzata a chi scrive questa nota, affermava che « un film, se si sente e si giudica bello, ha il suo pieno diritto, e non c'è altro da dire ». Di tale lettera ci piace riportare la chiusa, particolarmente ammonitrice in questo momento in cui il nostro cinema sembra compiacersi sempre di più di quei successi commerciali che non si fondano sui valori artistici a cui deve la rigogliosa fioritura del dopoguerra: « Quanto al malumore o alla diffidenza che uomini di fine gusto danno segno sovente verso il cinematografo è da avvertire che il medesimo sentimento si manifesta verso il teatro, e non si riferisce all'arte dell'attore o a quella del regista, ma ai pervertimenti che l'intervento degli interessi in-

dustriali favorisce per soddisfare le richieste extraestetiche del pubblico ».

Sopratutto l'insegnamento del Croce ci ammonisce di difendere, senza debolezze, la libertà dell'arte e della cultura, di quella cultura che è laica per la sua stessa essenza antidogmatica, perchè in tale difesa è l'affermazione della nostra dignità umana.

La cultura cinematografica italiana ha certamente ancora da assimilare nuove idee ed esperienze, ma questo può e deve fare seguendo la tradizione del nostro pensiero, senza salti e improvvisazioni, sibbene con quel metodico lavoro di continua rimeditazione e approfondimento dei problemi, secondo l'alto esempio che, anche in questo, ha dato Benedetto Croce.

L. C.

AVVERTENZA. — Ci scusiamo con gli abbonati e i lettori per il ritardo nell'uscita della rivista, ritardo che ci ha indotto a pubblicare il presente fascicolo doppio per riguadagnare in parte il tempo perduto. Causa ne è stato il trasferimento a Roma della Direzione della Casa Editrice e il cambio di tipografia da Milano a Roma.

Col prossimo fascicolo di Marzo la rivista uscirà regolarmente entro i primissimi giorni di ogni mese. — LA DIREZIONE

Note sul neo-realismo

Tempo fa, sottoposi a Cesare Zavattini un abbozzo di soggetto cinematografico, sperando che m'incoraggiasse a svilupparlo. La mia sparanza andò delusa: in compenso egli mi offrì d'essere uno dei suoi collaboratori per un film che vagheggia da molto e a cui è ansioso di dedicarsi. « Il documentario di uno sciopero », mi scrisse. « Un vero e proprio rapporto. Ma lei sa meglio di me che i modi di svolgere un rapporto sono parecchi e che non escludono né la verità né la poesia. E' questione di scelta continua. E insisto sulla parola documento, al posto della quale potrei dire « antispettacolo », pur riconoscendo pienamente viva la necessità di comunicare con il maggior numero di persone ». L'invito era appassionante, oltre che lusinghiero: e, anche se finora è rimasto senza sviluppi pratici, mi ha fruttato sostanziose chiacchierate con Zavattini e alcune meditazioni attorno al lavoro da compiere, che mi sembrano già un buon guadagno.

L'idea stessa del film, il proposito di narrare lo sciopero in sé, non le vicende di uno o più individui che scioperano, m'appare un fatto denso di significato. In realtà, esso denunzia nel sentimento dell'artista un che di ancora più nuovo dell'impegno sociale ormai attivo

---

Con questo articolo, che ci aveva sottoposto per la pubblicazione poco prima di spezzare così tragicamente la sua giovane vita, Agostino degli Espinosa è ancora fra noi. Più amaramente sentiamo la perdita dell'amico rileggendo queste pagine così acute e piene di umano interesse, queste notazioni che rivelano la sua attenzione per tutte le manifestazioni dello spirito umano. Ce le aveva consegnate titubante, quasi con timidezza, accompagnandole con quel suo sorriso un po' ironico e triste, ma profondamente buono e manifestò una contentezza ingenua quando Gli dicemmo che concordavamo in pieno con le idee da Lui esposte. Egli veramente pensava, e ce ne parlò a lungo, che il cinema potesse svolgere nella società, sulla strada del neorealismo, un'altissima funzione morale; dare a tutti gli uomini la piena coscienza del 'prossimo', della loro solidarietà; indicare la via per costruire un mondo migliore: renderli più consapevoli e umani. Una visione veramente cristiana della società di cui pare si sia perduto il senso da parte di quanti, scettici e retori ad un tempo, riducono ogni valore dello spirito a puro e vuoto formalismo.

Pubblicando questo Suo articolo postumo vogliamo ricordare in Lui non solo lo scrittore e l'economista, ma l'amico e l'uomo a cui ci accomunava, tra l'altro, la fede in un cinema d'arte, espressione di quel mondo morale che nessuna forza contraria riuscirà a soffocare completamente (n.d.D.).

in parecchi: e cioè la presenza della collettività alle origini dell'intuizione o della fantasia. Quindi, poiché l'uomo intiero, come dice Croce, è l'*humus* in cui l'arte si matura e fiorisce: l'*humus* in cui si matura e fiorisce l'uomo è, come dice Antonio Labriola, il terreno storico che lo sostiene, quel fatto indica che il mutamento compiuto dalla tecnica nella riposta struttura della società e palese nel carattere collettivo assunto dalla vita, si svolge, sale ormai all'attività dello spirito e la penetra. D'altra parte non è difficile illustrare, per mezzo di un esempio come una simile penetrazione possa compiersi.

Ai tempi di Luigi XIII, un assassino di mestiere, un *killer* professionale, poteva presentarsi, come nel *Capitaine Fracasse* di Théophile Gautier, dicendo: « Mi chiamo Jacquemin Lampourde, uomo di spada. Ho una condizione onorevole; nessun lavoro manuale, nessun commercio o industria mi ha mai avvilito. Io uccido per vivere, rischiando la pelle e il collo, perché agisco sempre da solo e avverto prima d'attaccare, avendo orrore del tradimento e della viltà ». Oggi; il *killer* professionale è raffigurato come in *This Gun for Hire* ('Il fuorilegge': 1945). Lo stesso duello cavalleresco oggi appare spoglio di prestigio. In realtà, Jacquemin Lampourde non è molto diverso dal d'Artagnan che Dumas fa morire Maresciallo di Francia: entrambi potevano vantarsi d'avere ucciso decine di uomini con la spada e la daga, illuminare, insomma, con qualche luce di moralità gli omicidi commessi. Sul finire del secolo scorso, il tenente Mancini, che uccise l'amante della moglie, divenuta nota in appresso come Contessa Lara, e l'on. Macola, che uccise il Cavallotti, rimasero sotto una sorda taccia di colpevolezza. Oggi, poi, chi uccidesse in duello l'avversario sarebbe un volgare assassino. Insomma, se come dice il Croce, il tema della vita è la dialettica del rapporto tra l'alto e il basso dell'uomo, la uccisione privata è caduta irreparabilmente nel basso: nessuna luce morale riesce a illuminarla.

Il fatto è che, sul principio del secolo diciassettesimo, in Francia e in tutto il mondo civile, l'economia era ancora prevalentemente familiare, i processi produttivi si svolgevano nell'ambito della famiglia o dei gruppi di famiglie: perciò la convivenza umana si faceva organizzazione sociale soltanto entro la cerchia di questi istituti, mentre al di fuori rimaneva semplice accostamento, contatto estrinseco e casuale. Inoltre l'unica ricchezza mobile era costituita dalla scarsa moneta e dai gioielli. Lungo i confini delle organiche convivenze familiari, gli uomini, avevano quindi ancora qualche utilità a comportarsi come fiere. Le armi, insomma, erano strumenti di lavoro, mezzi coi quali si poteva provvedere ai bisogni della propria vita: e questa era la materia a cui la morale imprimeva la sua forma. In concreto,

si saliva dall'economia alla morale pur rimanendo nel giro della violenza e l'ascesa era assicurata dalle norme del duello che, esponendo gli avversari allo stesso rischio di morte, poteva in ogni caso esprimere un giudizio di Dio. Oggi, invece, la tecnica produttiva ha sviluppato in organizzazione sociale l'intiera convivenza umana e ha esaurito, almeno entro i confini dello Stato, ogni spazio in cui gli uomini possano utilmente combattersi con le armi. Questo accrescimento dell'umanità nella tecnica produttiva ha aperto nuove vedute morali e permesso di sceverare il bene dal male con cura più sottile. In altri termini ha fornito alla morale una più vasta materia da formare. Di riflesso, il *killer* professionale è decaduto dalle pretese retoriche di Jacquemin Lampourde, alla laida grettezza di *This Gun for Hire.*

Ma la misura della trasformazione così avvenuta nella vita è tale, che questo è uno solamente dei suoi pegni. Per convincersene basta riflettere che ognuno dei nostri atti quotidiani più comuni istituisce un rapporto organico fra noi e gli altri. Il caffè che prendo al mattino viene dal Brasile: l'hanno coltivato contadini, trasportato marinai e scaricatori, tostato e macinato commessi di drogheria a me sconosciuti. Il fornello a gas su cui lo scaldo viene da una fabbrica dove meccanici e fabbri hanno lavorato la lamiera che altri operai hanno prodotto, operando su rottami, minerale e carbone, che altri operai ancora, minatori, ferrovieri, facchini, si sono industriati di mettergli a disposizione. Il gas mi viene per un complesso impianto di tubature da un'officina dove si riduce il carbone e una folla di uomini lavora affinchè io lo riceva nella quantità che voglio, aprendo il rubinetto. L'acqua stessa che uso mi viene da un lungo processo a cui accudisce un'ordinata moltitudine, distribuita in vari uffici, dalla sorgente al serbatoio nelle soffitte della mia casa. D'altra parte, nel portarmi la tazzina alle labbra, io collaboro al consumo del caffè: che è lo scopo di tutti gli uomini a cui ho fatto cenno: perciò mi conformo al loro desiderio, li ripago degli sforzi compiuti, li esorto a ripeterli. In concreto, m'inserisco in un'organizzazione collettiva a cui partecipano diecine, forse centinaia di milioni di uomini, ognuno con un suo compito, una sua speranza, un suo impegno. Bevuto il caffè, entro nella stanza da bagno per radermi e lavarmi. Gli atti che compio sono minuti, macchinali, sorvolano inosservati la mia sensibilità, il mio pensiero e, intanto, anch'essi s'introducono come punti d'arrivo e di partenza in lunghe catene di processi produttivi a cui milioni di uomini legano la loro vita. Infine mi metto a tavolino, studio, scrivo e, di nuovo, verso di me affluiscono speranze, richieste, esortazioni altrui che io appago, mentre le mie, in cerca d'appagamento, defluiscono da me verso gli altri. E l'esemplificazione potreb-

be proseguire, estendendosi a tutti gli atti della giornata, se la noia non l'arrestasse. In realtà, i nostri atti, i meno come i più impegnativi, sono momenti di attività collettive, si conformano e contribuiscono all'organizzazione sociale. Persino nella segretezza dell'amore penetra un'autorità che ottiene obbedienza e riflette il ritmo, i bisogni, i sentimenti della vita collettiva. Manon Lescaut e De Grieux, Paul e Virginie, Chactas e Atala, Renzo e Lucia, non potrebbero oggi rivivere le vicende da cui hanno avuto fama. I loro casi crudeli si fondano su giganteschi piloni di solitudine, come quelli di Agamennone o di Antigone sul fato: e oggi l'uomo possiede innumerevoli metodi di comunicazione, riceve e dà ogni momento, per vivere deve imparare a conoscere le impalpabili pareti del posto che occupa nella convivenza organizzata a società, come il cucciolo l'inganno del vetro, o la nascosta inimicizia della fiamma. E per raggiungere la consapevolezza di sè, deve intendere la società e superarla, accogliendola dentro di sè.

Di conseguenza tutta una nuova materia sentimentale e passionale è stata offerta all'intuizione artistica. Precisamente, l'organizzazione collettiva della vita ha abbassato il fatto collettivo dalla storia alla cronaca quotidiana; ha suscitato contrasti drammatici sconosciuti finora; ha collocato gli individui in uno spazio sociale sovrapposto a quello fisico.

Le nuove circostanze innovano l'attività diretta al soddisfacimento dei desideri individuali, quindi di riflesso anche quello morale che le dà forma umana cioè la concreta dialettica fra l'alto e il basso dell'uomo · e, da ultimo, il senso della poesia.

Circa la moderna posizione del fatto collettivo, basta considerare con quale frequenza esso ci assorbe. I mezzi di trasporto, l'ufficio, la fabbrica, i luoghi di svago, la radio, la televisione ci portano, innumerevoli volte ogni giorno, a risolverci, sia pure transitoriamente, in collettività, o almeno in massa capace di moti psicologici e sensibile a stimoli suoi propri. Chi si mette, per esempio, ad attendere il filobus, accetta la virtuale identificazione di sè con la comunità dei passeggeri, che una circostanza qualsiasi, uno scontro come un ritardo forzoso, può attuarle. Chi entra nell'ufficio o nella fabbrica in cui lavora si consegna all'avventura delle ore, durante le quali il suo lavoro è connesso, secondo un certo piano tecnico, con quello di diecine, centinaia,migliaia di compagni e concorre a generare l'attività della fabbrica o dell'ufficio. Un brano di musica o un discorso trasmesso dalla radio, raccoglie gli ascoltatori in un'unica commozione, rendendo illusoria la loro consapevolezza di essere ognuno in una dimora privata. Un tempo, solamente le guerre, le rivoluzioni e le cata-

strofi naturali creavano fatti collettivi. E che questi abbiano una loro poesia basterebbe a mostrarlo la maravigliosa pagina scritta, due secoli fa, da Johann Peter Süssmilch, cappellano nell'esercito di Federico II e iniziatore della demografia, per descrivere l'« umana progenie », che marcia nel tempo, ordinata secondo la volontà del « Sapientissimo Creatore e Reggitore dell'Universo ».

Riguardo alle nuove possibilità di contrasti drammatici, conviene osservare che, sebbene nel campo dei sentimenti, di solito si consideri la natura e la persona umana, e non la storia o la società, i sentimenti stessi sono determinati da un costume e, quindi, riflettono la storia. Per esempio, l'*jus primae noctis* ha senza dubbio generato rivolte e uccisioni, ma la sua dinamica sentimentale in ogni caso comprendeva anche un impulso all'obbedienza e, di rimando, al rimorso nei casi di ribellione. Io, personalmente, una trentina d'anni fa, in Abruzzo, ho conosciuto un vecchio contadino il quale si gloriava della moglie passatagli dal padrone dopo un breve tempo di prova. Oggi nessuno potrebbe sentire alla maniera di quel vecchio. Così pure i rapporti di lavoro da maestro-artigiano ad apprendista, da industriale a operaio del primo capitalismo, da amministratore a impiegato di una grande azienda moderna, vanno senza dubbio considerati nel rappresentare qualsiasi rapporto in più che venga a stabilirsi fra di essi giacchè generano sentimenti specifici che si riflettono su tutti gli altri. Così ancora, la proprietà privata della terra, generando convenienze economiche legate alle caratteristiche e alla posizione dei poderi, introduce stimoli di sua pertinenza nell'animo dei proprietari e influisce sulle loro vicende amorose e familiari. Infine, un tempo le industrie si trasmettevano per via femminile, in quanto il padre può scegliersi il genero e non il figlio: di qui prendevano l'abbrivio particolari svolgimenti drammatici. Allo stesso modo una ricca casistica di nuovi rapporti umani è sorta dalla moderna collettivizzazione della vita. Oggi stanno venendo meno, e alcuni sono già venuti meno, i gruppi intermedi, come la famiglia, il mestiere, la parrocchia, il quartiere, che separavano l'individuo dalla società, e ognuno si trova a contatto con tutti gli altri, con la società intiera. Il telefono acconsente repentine irruzioni di estranei nella nostra vita domestica. La radio toglie ai genitori il gusto della figlia che suona il pianoforte. Il filobus, l'ufficio, la fabbrica, offrono occasioni d'incontri ripetuti e avviano simpatie, urti, passioni, a cui danno il loro segno. L'uso del gas genera drammi anche troppo noti. C'è, poi, tutta una serie di rapporti che, pur restando nella sfera meramente tecnica, sembrano avere un valore umano. L'operaio che accudisce alla distribuzione del gas o dell'energia elettrica, si lega, di nascosto anche a

se stesso, col suicida come con la cuoca, con la sala di una festa come con la stanza del malato e del morto. Lui stesso può piegarsi sotto un atroce dolore, compiere un eroismo in ogni attimo del suo orario di lavoro e chi accende il gas o la luce lo ignora. Certo una totale mancanza di consapevolezza caratterizza questi rapporti, ma proprio tale mancanza diviene feconda di drammaticità: precisamente esprime la stessa drammaticità espressa dal risaputo contrasto fra la bara e la culla, fra il battesimo e il corteo funebre.

In quanto allo spazio sociale che si sovrappone a quello fisico per conoscere i suoi effetti, bisogna richiamarsi all'architettura. E' noto che fra la massa di un'opera architettonica e il vuoto che la circonda corre un rapporto vitale, sicchè ogni opera di tal genere va pensata in funzione di esso. Si ricordino, a esempio, le polemiche sull'abbattimento dei Borghi rispetto ai valori architettonici di San Pietro e del colonnato del Bernini; oppure il caso, sempre a Roma, del Palazzo Màssimo delle Colonne che, allargato il corso su cui sorge, perdette la sua monumentalità. Del resto un minimo di fantasia suggerisce ciò che accadrebbe del Palazzo Ducale a Venezia o del Palazzo della Signoria a Firenze, se si ampliassero le loro piazze. Negli ultimi decenni, un rapporto analogo si è venuto a stabilire tra il fatto individuale e la circostante collettività. E non si tratta di un rapporto finora ignorato e oggi scoperto, ma rigorosamente di uno sviluppo della realtà, come è facile comprendere appena si riflette che sino a poco tempo addietro l'individuo si moveva nel giro di un gruppo esiguo, oppure nel deserto di una moltitudine informe, non collegata a lui da nessi organici. Rispetto allo spazio sociale che oggi gli competerebbe, anche Edipo, o Re Lear, o Amleto apparirebbe di piccola statura. Le responsabilità morali di Edipo nella cerchia della famiglia sarebbero schiacciate da quelle nella cerchia dello Stato e gli dei non gradirebbero che egli, per castigarsi, si accecasse. Del pari, il dramma di Re Lear, o di Amleto, si perderebbe in quello collettivo delle guerre o delle lotte politiche a cui darebbe luogo. Insomma, oggi, o il poeta dovrebbe dare a queste grandi figure tragiche un contenuto del tutto diverso, oppure esse risulterebbero piccole. Queste considerazioni danno consistenza in particolare all'idea di André Gide che il dramma richiede la ricchezza: difatti il dramma individuale appare tanto più vasto, quanto più ristretto è lo spazio sociale in cui accade e la ricchezza, in genere, restringe appunto questo spazio. Comunque se il rapporto di cui si discorre oggi è divenuto così operante da non poter essere trascurato, il processo che lo ha creato è in corso ormai da più di un secolo. In realtà, l'imborghesimento della materia artistica, avvenuto nell'epoca moderna, risponde al bisogno di collo-

care la vicenda individuale nella vita privata, essendo quella pubblica invasa dalla collettività. Ciò spiega la decadenza dell'interesse per il romanzo, e la crescente curiosità dei lettori per le memorie, le biografie, la cronaca. Il fatto è che queste ultime contengono sempre presenze collettive, mentre il romanzo rispecchia gli sguardi di un occhio individualistico e, oggi, la più dolorosa vicenda individuale è un edificio troppo piccolo per la piazza dei rapporti organici che legano l'individuo alla collettività. Madame Bovary alloggiata in un appartamento al decimo piano di un vasto caseggiato, servito da più di una scala e da parecchi ascensori, diviene invisibile, incapace di commuovere.

Il mutamento della materia sentimentale e passionale offerta all'intuizione lirica, è palese in tutta l'arte contemporanea, ma non è arbitrario dire che, negli ultimi anni, ha toccato soprattutto il cinema, dando origine al neo-realismo. E qui cedo la parola a Cesare Zavattini, permettendomi tuttavia, per comodità dialettica, di scomporre l'ordine logico del suo discorso.

Nella fase del cinema post-bellico, che fu chiamato neo-realistico — egli mi diceva — l'aspetto numero uno del realismo era l'intromissione di esigenze realistiche nella linea tradizionale del racconto. Ecco, infatti, gli attori non professionali, ecco i luoghi veri, ecco tutti quegli elementi che denotano l'apparire di una « fame di realtà ». Ma l'appetito viene mangiando, questo cominciare a mangiare la realtà ha fatto sentire sempre di più che essa è il solo cibo autentico del nostro tempo. Le storie inventate con dentro uno spirito realistico, presto, non hanno più soddisfatto, si è stati spinti a mangiare addirittura la realtà in se stessa: sicchè qualsiasi cosa inventata è divenuta un compromesso e, per quanto veridica, è sembrata sempre più chiaramente un tradimento dell'intuizione di « ciò che si deve narrare », giacchè la narrazione è sempre un atto morale, quindi costruttivo e socialmente valido soltanto se risponde a una necessità di espressione del tempo in cui viene compiuta. Il cinema, d'altra parte, ha la possibilità tecnica di sfamarsi direttamente con la realtà, anzi il suo linguaggio più pertinente è proprio espressione della realtà. Perciò si deve dire che il cinema è morale solamente quando usa il suo linguaggio. E il dubbio che possa soffrire di una carenza di temi narrativi è infondato: non ci può essere carenza di temi, perchè non c'è carenza di realtà.

A questo punto, è anche troppo facile osservare che se il neorealismo attrasse alla lettera simili propositi, toglie ogni sostanza d'arte al cinema, poichè lo priverebbe persino dell'invenzione nella vicenda narrata, lo renderebbe tutto macchina, tutto fotografia. Ma,

pur convenendo che, sebbene Zavattini si compiaccia di sfidarla per civetteria polemica, questa critica trova un'agevolazione nel diverso ordine da me dato alle sue parole, mi concedo di trascurarla per richiamare, invece, l'attenzione sulla fame in sè, che ha spinto il cinema a divorare la realtà.

Senza dubbio è da connettersi alla guerra: alla curiosità pietosa e all'ansia di testimoniare suscitate dalle sue orribili manifestazioni. Basti ricordare *Roma città aperta*, *Paisà*, *Germania anno zero*, di Rossellini; *Sciuscià* di De Sica; *Sotto il cielo di Roma*, di Castellani; *Senza pietà* di Lattuada; *Caccia tragica* di De Santis; e anche *Achtung banditi!* di Lizzani. Perciò, taluni vogliono esaurire il neo-realismo in un'esigenza transitoria, in uno stato d'animo passeggero. Ma gli stimoli concreti che promuovono un avvenimento non lo esauriscono, come la nascita non esaurisce una vita. Oltretutto gli stimoli, in cui sarebbe racchiuso il neo-realismo, non sono i soli che hanno agito nel promuoverlo. Insieme con essi, a esempio, ha operato la consapevolezza delle risorse tecniche proprie alla macchina da presa e, se l'arte supera, quasi dimentica lo strumento di cui fa uso, lo strumento stesso può fornire, con le sue speciali caratteristiche, l'appiglio a nuove ispirazioni artistiche. Quindi, pur riconoscendo che agli occhi del cronista il neo-realismo debba derivare dalla fame di realtà, dovuta alla guerra, e dal possesso di una ricetta per renderla commestibile, appare chiaro che agli occhi del critico, questa fame imperiosa debba svilupparsi a opera di stimoli più riposti ed esprimere un bisogno di cibi nuovi.

Essa ha, difatti, una speciale natura. E qui posso giovarmi ancora di un *ipse dixit*. La realtà di cui ha fame il cinema è collettiva: il racconto « privatistico » che lo ingolosiva un tempo, ormai, non riesce più ad attrarlo. Precisamente Zavattini mi diceva: « Qualunque ora della giornata, qualunque località, qualunque persona è narrabile, se viene narrata in modo da esprimere quegli elementi collettivi che vi lavorano dentro continuamente. Perchè la società è una struttura talmente compatta che, battuta in un punto, risuona in tutti gli altri punti. Questa presa di possesso della nostra coscienza sulla correlatività di tutto ciò che è, quindi di una collettività non composta di soli uomini, ma di tutto, e di una decisiva costante presenza degli uomini, ossia di qualunque uomo, in tutto quanto accade, obbliga a fare i conti, ora per ora, persona per persona, con ognuno e non più con quelle sintesi di una volta, in cui le parole « folla », o « popolo », o « gli altri », erano sempre forme di liquidazione delle entità e delle istanze di questi stessi « altri ». La grande voglia del cinema di narrare tutta la realtà, è un omaggio insaziabile agli « altri ».

Il mutamento della materia sentimentale e passionale a cui ho accennato non potrebbe più efficacemente essere indicato insieme con la sua origine. Non per nulla gli « altri » a cui Zavattini vuol rendere omaggio, sono da lui definiti in base a una precisa consapevolezza del carattere collettivo assunto dalla realtà e non a un generico altruismo. Sono, insomma, i termini degli innumerevoli rapporti che, invisibili e sfuggenti alla nostra attenzione, la tecnica della vita oggi istituisce tra ogni individuo e una folla d'altri; mentre ognuno di noi per un'abitudine che solamente uno sforzo di pensiero può vincere, si crede ricinto di solitudine, libero da ogni rapporto con gli altri e lo spazio sociale in cui si libra gli appare come un oscuro « al di là » che trascenda il suo mondo.

E', affondando lo sguardo in questo « al di là », che Cesare Zavattini ha cercato « gli altri ». Così ha strappato il povero imbianchino di *Ladri di biciclette* e *Umberto D.* all'invisibilità che gli dava la nostra indifferenza. E, non a caso, nel mostrarceli, anzi nel narrarceli, non ha concluso le loro storie: « I problemi che essi ci pongono — mi diceva — non sono risolti e ognuno, incontrandoli, deve riconoscerli ». Perciò, inoltre, egli ha sentito sempre più vivace il richiamo della cronaca, tanto che, dopo averne narrato due fatti virtuali, si è avvicinato alla cronaca effettiva con l'apporto dato a *Roma, ore* 11, facilmente distinguibile da quello più romanzesco di De Santis.

Ma, ormai, conviene considerare la critica che dianzi ho trascurato.

Le riserve circa la validità artistica del cinema, sono note: basta accennarle. Mentre la parola e il segno possono dar luogo a complete trasfigurazioni fantastiche di realtà empiriche, perchè fra l'artista e la parola, o il segno, il contatto è diretto, il cinema non può risolvere in sè del tutto la realtà empirica a cui si riferisce, perchè opera per mezzo di una macchina e i suoi elementi espressivi, cose e persone, hanno una verità autonoma, irresolubile in quella della narrazione. Perciò, il film sarebbe il risultato di un processo tecnico, scientifico e non spirituale, com'è, invece, la creazione artistica. I godimenti empirici che, sfruttando la bellezza degli attori e con astuzie psicologiche, può aggiungere all'eventuale piacere offerto in quanto arte, lo renderebbero, poi, ancor più incapace di mire ambiziose. D'altra parte, una volta riconosciuta questa tara negli elementi dell'espressione cinematografica, sembra impossibile che il montaggio la elimini. Ricordo, in proposito, gli autorevoli articoli pubblicati, anni fa, su *Mercurio* da Emilio Cecchi e Giorgio Prosperi. Il cinema, sarebbe, dunque, condannato al rango d'arte minore. Ma anche se dapprincipio

questa condanna pare senza appello, prima d'accettarla, conviene analizzarne la motivazione.

E' chiaro che le riserve esposte non hanno presa sul film immaginato. Finchè rimane nella fantasia del narratore, il film non differisce dal romanzo, dalla poesia o dal quadro: si differenzia, invece, appena entra nella fase dell'attuazione. Difatti, mentre il poeta e il pittore creano dal nulla, traggono la vita delle loro creature dalla mera fecondità dello spirito, il regista deve mettersi alla ricerca di cose e persone che, assomigliando le immagini fantastiche del soggettista, possano in qualche modo rappresentarle e, sia pure con modifiche e ritocchi, le copia mediante la fotografia. Il regista, cioè, è mediatore fra due realtà, l'una spirituale posta nell'intuizione del soggettista, l'altra empirica costituita dagli attori e dalle cose disponibili; e si sforza di fonderle insieme nel modo migliore. E' quasi superfluo osservare che, anche quando soggettista e regista s'identificano, la necessità di questa mediazione sussiste poichè è d'ordine logico. E' però possibile superarla. Precisamente essa si dissolverebbe, se nel processo espressivo del cinema, venisse meno ogni intervento di realtà empirica. In concreto, vale a dire, il cinema, mettendo per ora da parte il problema della macchina, potrebbe liberarsi dai ceppi che lo avvincono, se rappresentasse direttamente l'intuizione del narratore. A mio parere, è appunto questa la conquista del cinema neorealistico.

L'affermazione sembra temeraria, la « fame di realtà » che confessa Cesare Zavattini, il suo proposito di narrare addirittura fatti di cronaca in film-lampo, dapprincipio portano a pensare che il neo-realismo anneghi ogni speranza artistica del cinema in un mare d'empirismo fotografico. Ma questo giudizio contiene una profonda lacuna. Il cibo del neo-realismo non è la realtà immediatamente sensibile: è la sua sostanza collettiva, la fluida materia degli innumerevoli rapporti che legano ogni individuo a tutti gli altri: e i sentimenti e le passioni che intende esprimere scaturiscono dalla riposta consistenza collettiva del reale. Si tratta, allora, di mostrare che chi opera entro questi limiti, non incontra la realtà empirica da cui rimarrebbe distrutta l'intierezza spirituale del suo processo creativo. A tale scopo, basta compiere una breve analisi dei film più significativi, dovuti all'ispirazione di Zavattini.

Ladri di biciclette e *Umberto D.* narrano fatti di cronaca virtuali. I loro personaggi sono creature umane qualunque, non presentano alcun pregio biografico che possa attrarre, compiono azioni banali. Si può dire che Zavattini li abbia conosciuti osservandoli per la strada, seguendoli, leggendo la seconda pagina dei quotidiani. Si rimane stu-

piti che la loro vita possa interessare. Ma il mistero è facile a chiarirsi. Il povero operaio in cerca di lavoro e il vecchio pensionato sono ritratti nella continua vicenda dei loro rapporti con gli altri: vale a dire dei nostri rovesciati, o meglio ancora sullo sfondo degli occhi ciechi con cui guardiamo gli altri. In concreto, ciò che *Ladri di biciclette* narra, è la desolazione della feroce e silenziosa lotta per vivere che devono condurre tanti ignoti, i quali ci passano accanto nascosti in un aspetto abituale e schiavi di un'orribile necessità. E ciò che narra *Umberto D.* è la disperazione della solitudine sociale: solitudine resa tormentosamente visibile in quel continuo distogliersi dello sguardo di ognuno degli altri, che costituisca l'intimo ritmo della narrazione. Quindi, anche se per girarli Zavattini e De Sica hanno cercato di rispecchiare le immagini dell'invenzione in realtà empiriche che gettano l'ombra di una seconda realtà su quella della narrazione, i due film assottigliano talmente la singolarità della vicenda individuale narrata, da rendere manifesto che essa non è la materia a cui il narratore dà forma. Comunque nel film-lampo, a cui adesso pensa Zavattini, ogni ambiguità dovrebbe sparire: giacchè la ripresa di un fatto noto attesta in se stessa, come il narratore tenda a esprimere qualche cosa che si sviluppa dal fatto medesimo, superandolo. Del resto, una preziosa indicazione di quanto in tal senso sia possiblie fare è già contenuta in *Roma, ore* 11, entro i limiti in cui il film, conformandosi, come è facile intuire, all'ispirazione di Zavattini più che a quella di De Santis, narra il crollo della scala senza nulla concedere alla biografia delle singole ragazze travolte. Precisamente nei limiti, cioè, in cui il film è rappresentazione e svolgimento della tragicità contenuta nell'incontro fra una scala atta a servire una casa normale e una folla di ragazze che lottano per il pane secondo la legge della società capitalistica. Entro questi limiti, infatti, il film indica come le figure umane possano divenire meri elementi narrativi della vita di una collettività: in concreto, come, nella rappresentazione di una vicenda collettiva, cose e individui perdano ogni verità autonoma, trasformandosi in segni e in parole del tutto risolubili nell'opera dell'artista. Ma da questa indicazione si può trarre, infine, di che concludere. E' senza dubbio chiaro che il neo-realismo, almeno nell'attività di Zavattini, tende a usare il dato empirico, come il pittore usa il modello o la persona da ritrarre. In altri termini, Maggiorani, il prof. Battisti, e, limitatamente, le ragazze travolte dal crollo della scala tendono a non avere ufficio diverso da quello delle donne che, a esempio, hanno posato per i nudi di Modigliani. Certo, le strade, le case in cui si muovono i personaggi dei film pensati da Zavattini, sono riconoscibili, e così gli stessi personaggi; ma come la verità dei nudi di Modigliani è

la commozione in lui suscitata dalla nudità delle modelle e da lui fissata nella pittura, sebbene qualcuno possa riconoscere le donne che gli facevano da modella, così la verità di quei film tende a essere la commozione suscitata nel narratore dallo svolgimento di certi fatti sul piano collettivo e da lui fissata, narrandola. La realtà dell'opera tende, insomma, a divenire nel secondo caso del tutto spirituale, come è nel primo.

Certo, finora, si tratta di una tendenza. Ma non è difficile comprendere che il neo-realismo, avendo progredito di continuo, è ormai prossimo ad attuarla completamente. In concreto, non ha più che due soli ostacoli da abbattere: l'uno insito nella necessità di ricorrere alla macchina da presa, l'altro relativo alla circostanza che mentre il pittore ritrae il modello, il regista ritrae una riproduzione del modello. Tuttavia entrambi questi ostacoli sono di natura logica solamente in apparenza. Difatti nulla impedisce che il progresso tecnico dia alla macchina la stessa docilità che hanno i pennelli e le matite; come pure nulla impedisce che il film ritragga il modello, ossia il fatto nel suo accadere. Per esempio, il film sullo sciopero, che Zavattini ha in animo di fare e in cui io dovrei essere suo collaboratore, sarà un vero e proprio ritratto dell'avvenimento stesso nel suo accadere. Né è difficile immaginare altri temi da ritrarre in ugual modo. La vita di una città è, a esempio, un fatto in cui tutti i sentimenti, la gioia come il dolore, la speranza come la noia e la rivolta, si svolgono sulla cadenza di una concatenazione di atti e di un orario che la vita collettiva impone a quella degli individui: chi la narrasse, creerebbe una realtà sorta da quella empirica come svolgimento dell'ispirazione in essa scoperta. E qui viene alle labbra una parola. Ma non deve intimorire. Il documentario costituisce forse il campo in cui il cinema diviene opera d'arte.

Agostino degli Espinosa

Confessioni di un regista

Debbo ringraziare anzitutto il Comitato Direttivo del Gabinetto Vieusseux che ha voluto onorarmi invitandomi a parlare quest'oggi dinnanzi a Voi.

Il mio ringraziamento ha inoltre una ragione assai particolare, poichè ritengo che l'invito rivoltomi da un glorioso istituto di cultura come il Vieusseux è certamente un omaggio reso non tanto a me quanto, attraverso la mia persona, a tutto il cinema italiano:

Caro Chiarini,

ti invio il testo della conferenza che tu mi hai chiesto per la pubblicazione. Tu sai che ho aderito volentieri alla tua richiesta solo pensando che possa essere di qualche utilità per i lettori della tua nuova, interessante rivista di cinema.

Promettimi, però, di far precedere al testo un « cappello » nel quale si spieghi:

a) che la conferenza fu pronunciata al Gabinetto Scientifico Letterario Vieusseux di Firenze nella primavera del '51 (le date non sono il mio forte e non sono riuscito a rammentare quella precisa), e che il tema e l'argomento furono dettati a me, come del resto ad altri conferenzieri di altre specialità, dal Gabinetto stesso;

b) che alcune parti del testo, essendo trascorso molto tempo da quando fu compilato e letto, non possono necessariamente tenere conto di quei film italiani apparsi nel frattempo sugli schermi, e sopratuto della recente produzione dei migliori registi;

c) che l'invito mi fu rivolto espressamente dal Vieusseux alla vigilia del primo giro di manovella di « Noi che facciamo crescere il grano », ovvero « Nostro pane quotidiano »; film che come tu sai, dopo molte peripezie, è ora di nuovo seppellito, in seguito alle pressioni governative esercitate sui produttori e noleggiatori, ma che resta sempre nel mio cassetto in attesa dei tempi migliori che non tarderanno a venire.

Avrei potuto aggiornare il testo, approfondirlo, ed anche rendere la forma meno parlata, più « scritta », meno aspra e secca; ma ho preferito lasciar tutto così, come venne di getto, pensando che tu vorrai pubblicarlo come un « documento », e che in fondo proprio il suo carattere di « documento » possa renderlo più interessante per i lettori.

Del resto mi pare che molti degli argomenti trattati al luogo di essere scaduti di attualità siano anzi più scottanti e vivi di ieri, essendo nel frattempo la situazione del nostro cinema evolutasi a tutto vantaggio della censura governativa e a scorno di chi ne tiene in mano le redini o la influenza.

Un caro saluto dal tuo vecchio allievo

GIUSEPPE DE SANTIS

Roma, 20 settembre 1952.

quel cinema italiano che è stato uno degli avvenimenti più importanti di questo dopoguerra, quel cinema che — come voi sapete — è oggi all'ordine del giorno della cultura internazionale.

Non potrei però iniziare la mia conversazione senza confessarvi un certo imbarazzo, poichè per parlare dell'opera a cui lavoro in questo momento come vuole il tema che lo stesso Vieusseux m'ha proposto, debbo necessariamente parlare di me stesso; e questa non è facile impresa. Anche se l'invito rivoltomi è stato per me fruttuoso. Infatti ho dovuto pormi una quantità di domande che sinora non m'ero mai posto. Colgo perciò l'occasione in cui mi si mette di fronte a me stesso per compiere qualcosa che s'avvicini il più possibile a un esame di coscienza.

Lasciate quindi che prima ancora di parlarvi del mio lavoro, io vi dica come a questo lavoro io sia arrivato. E spero che non vogliate tacciare di presunzione le note autobiografiche che vi traccerò. Lo faccio non soltanto per stabilire un rapporto amichevole tra di noi, come è speranza che avvenga sempre quando qualcuno si confessa ad altri, ma soprattutto in quanto credo non sia privo di un certo interesse, in generale, sapere perchè un intellettuale, staccandosi da attività e interessi diciamo così più tradizionali, sia giunto infine alla pratica viva del cinema.

Mi sia permesso pertanto di risalire un po' lontano nella mia vita, a quando presi a scrivere e a pubblicare racconti. Perchè io ho cominciato la mia attività nel campo dell'arte proprio così: scrivendo racconti.

Ma cos'erano quei miei tentativi di narrazione?

Sono nato in un paese della Ciociaria, in un ambiente — come potete immaginare — ricco di carattere per i suoi abitanti contadini, pastori, piccoli e medi proprietari, mercanti; sono cresciuto in una famiglia, dalla quale io traevo immagini, sensazioni, qualche sentimento che a me allora parvero le scoperte d'un mondo. Perciò i miei racconti erano fatti di suggestioni, d'illusioni suggeritemi dalla vita paesana e familiare, dai primi contatti con una realtà assolutamente soggettiva, di tono favolistico, con una vaga aspirazione a creare una piccola mitologia casalinga.

Ma io non considero questa mia prima esperienza se non come un ingenuo desiderio di capire la gente e le cose che mi stavano intorno. Più importante per me furono invece gli incontri che la pubblicazione di quei racconti mi permise di fare in quell'epoca. Parlo degli anni che vanno dal 1935 al 1940 e parlo di quel particolare ambiente formatosi durante quegli anni intorno al « Meridiano di Roma », che mi dette l'occasione d'incontrare quasi tutti gli scrittori

allora già noti, e intorno alla « Galleria della Cometa » diretta dal poeta Libero De Libero, che riuniva allora il fior fiore dell'arte e della cultura. Poeti, scrittori, musicisti, pittori e scultori che io allora conobbi, erano uomini di diversa esperienza. *Ma essi avevano comunque trovato la loro strada, una loro concretezza.*

Quale fu la sostanza che io trassi da quegli incontri?

Anzitutto fu per me la scoperta della cultura non più come un palpito del sentimento, ma come un'esigenza e un fondamento che avevano la loro radice nella ragione, nello studio, nella concretezza.

Ecco la vera parola: concretezza. Perchè subito si trattò per me di capire se il lavoro cui volevo dedicarmi, e cioè la narrativa, potesse far concreto il mio mondo, far concreta la realtà coi sogni e le amarezze, le delusioni e anche le felicità che io sentivo vibrare dentro di me.

Fu allora che cominciai a sentire come la parola, ossia il mezzo espressivo del narrare, non mi bastasse a rendere concreto il mio mondo. Si dirà che io non ero nato scrittore, che il mio mestiere non era quello dello scrittore. Tant'è: scrivevo e avevo voglia di dipingere quadri; immaginavo un dialogo di personaggi sulla carta e mi veniva voglia di recitarlo o di realizzarlo mimicamente: descrivevo la natura, i suoi silenzi, le sue voci improvvise e mi veniva voglia di sentirli tramutarsi in musica.

Spesso desideravo che parola, pittura e musica tutte insieme vivessero in totale armonia. E' vero, tutto questo deve essere in un racconto, tutto questo deve essere in una musica o in una pittura, perchè diventino opera d'arte. Ma io non riuscivo a esprimere tutto questo con la parola, non riuscivo a trovare la mia « *concretezza* » con la parola.

E fu per questa ragione, io credo, che scoprii il cinema: quel mezzo cioè che, assommando in sè i modi e gli atteggiamenti della pittura, della musica, della rappresentazione mimica e insieme della parola avrebbe potuto darmi la possibilità, qualunque essa fosse, di narrare le storie che mi stavano a cuore.

Accolsi perciò con piacere la possibilità, che mi si offrì nel 1940, d'iniziare la critica cinematografica nella rivista « Cinema », un quindicinale tecnico allora il più importante che si pubblicasse in Italia. Solo così avrei potuto costringermi ad approfondire la conoscenza e il valore del linguaggio cinematografico. Ma non mi nascondevo anzitutto l'impegno assiduo e cosciente, cui avrei dovuto obbedire, per scoprire la ragione del fascino che mi comunicava quel nuovo mezzo d'espressione. Oltre a questo problema del tutto intimo, ve n'era uno

più importante, che ne richiamava altri e altri ancora: nel senso che esso coinvolgeva persone e fatti che io ero chiamato a giudicare.

Bisognava perciò che io mi costruissi un metodo non solo per giudicare, ma per chiarire a me stesso a uno a uno tutti quei problemi che mi si sarebbero presentati, e per capire prima di tutto di quale sostanza si componga un fatto così assoluto come l'arte.

Fermiamoci un istante a considerare la data che più sopra ho citato: 1940.

E' l'anno in cui il governo fascista, per ritorcere le sanzioni americane, proibì con una legge l'importazione dei film hollywoodiani.

Voglio dire che il campo d'indagine, che mi si offriva, veniva improvvisamente a restringersi sì da limitare lo spettacolo cinematografico a un settore unico, quello italiano, se si toglie qualche raro esemplare della cinematografia francese, e quella tedesca.

Voi tutti ricordate quale fosse a quel tempo il cinema italiano. La maggior parte dei registi, servendosi d'una tecnica spicciola e approssimativa, raccontava storie di amori, di tradimenti e di avventure in un clima inverosimile, in un paesaggio di cartone, e non v'è bisogno che io citi i loro nomi, tanto a voi sono noti.

Alcuni giovani invece — come Poggioli, Soldati, Castellani, Lattuada — per sfuggire alla superficiale maniera di rappresentare la vita, si rifugiavano nella tecnica ottenendo una purezza stilistica, interessante, anche se priva di contenuti morali, poichè la loro poetica si esauriva in una rarefazione d'immagini e di ambienti. E' vero che non mancavano spiriti più avvertiti — come Blasetti, Camerini, De Sica — che tentavano di approfondire umanamente il contenuto delle storie da raccontare, ma è vero altrettanto che le loro voci si perdevano soffocate dai rumori della maggioranza dei loro colleghi e perciò non riuscirono a creare nè un clima da cui nascesse un impegno più deciso nè una scuola purchessia.

In conclusione però, esaminando nel suo complesso e nella sua sostanza questo cinema, qualcosa saltava immediatamente all'occhio: sempre o quasi sempre, esso tendeva a rappresentare una sola classe, la *borghesia*, come se la borghesia e soltanto la borghesia avesse diritto di cittadinanza in questo territorio dell'arte.

Intanto bisogna dire subito che questa classe era grossolanamente rappresentata come un blocco indifferenziato, in cui si confondevano i problemi e gli atteggiamenti della « grande » con quelli della « media e piccola borghesia », e in sostanza non si facevano differenze tra oppressori e oppressi. Mi si può obbiettare che questo è uno schema politico. Ma le conseguenze di questa confusione e mancanza di distinzione venivano a riflettersi inevitabilmente sul piano artistico: era

impedita ogni capacità di intuizione umana, cancellata ogni sfumatura psicologica e morale. Non erano mai colti gli aspetti più drammatici e più immediati, ma tutto si scioglieva in una specie di ottimistica commedia dalle patetiche conclusioni.

Eppure nello stesso momento in cui sullo schermo italiano si svolgevano storie così improbabili e gratuite, intorno a noi gli stessi personaggi vivevano ben altro dramma.

Oppressi e oppressori, abbiamo detto. Da una parte, infatti, per la « piccola e media borghesia » si trattava non già di vivere con ottimismo, come ci mostravano ad ogni passo film i cui soli titoli bastano a definirne il programma (*Mille lire al mese, L'impiegata di papà, Sette giorni cento lire, La segretaria privata...*), ma di affrontare giorno per giorno una condizione sempre nuova e sempre disperata, di cercare sempre soluzioni sia pure contingenti pur di riprendere coraggio. Una condizione, appunto, di oppressi, com'è sempre stata la sorte di questi strati sociali, ridotti a massa di manovra dei tiranni o a coprire una funzione di cuscinetto tra il popolo, verso cui si diceva di « andare », e la « grande borghesia », verso la quale si andava. Quanto alla « grande borghesia », ricca e spavalda per le varie fruttuose industrie di guerra, protetta dal corporativismo, viveva pur essa alla giornata, poichè si affidava all'autorità politica che manteneva al potere perchè continuasse a salvarla da ogni pericolosa controversia con la realtà dei meno fortunati.

E aveva pur essa drammi e miserie, sconfitte e delusioni. Il nostro cinema a quel tempo rappresentava forse l'uno e l'altro aspetto, così vistosi e scottanti?

Non tradiva esso il significato anche più superficiale del vivere allo sbaraglio di quella unica classe cui aveva avuto diritto di cittadinanza sullo schermo?

Mi si potrebbe obiettare che la censura fascista avrebbe impedito qualunque tentativo di mettere il dito in quelle piaghe.

Non è vero, perchè Moravia scrisse e pubblicò in quel tempo quasi tutti i suoi romanzi, dagli *Indifferenti* all'*Epidemia*, dalla *Mascherata* all'*Imbroglio*: tanto che all'estero si citava il suo nome come quello d'uno scrittore che combatteva a viso aperto contro un costume e contro una società; tanto che Thomas Mann ebbe a citare, in un'intervista, il nome di Moravia tra quei pochi nomi d'interesse europeo, e si può capire quale fosse l'interesse che poteva suscitare uno scrittore come Moravia.

Non conta l'impedimento della censura, e voi lo sapete meglio di me, perchè l'arte sa trovare — quando l'artista voglia e ne abbia la

capacità — il modo di dire tutta la verità sotto il velame della favola, della satira, del libello.

Tali erano le considerazioni che mi suggerivano i film italiani che andavo a vedere per poi recensire.

E fu proprio in quel periodo che mi accadde di capire come fra l'altro non era vero che la borghesia e soltanto essa fosse il centro della realtà italiana.

Fu quando scoprii un'altra vita, che si svolgeva sotterranea e non meno drammatica. E qui mi sia permesso di ricordare un episodio del tutto personale, anche perchè tale episodio io credo sia stato per me il punto di partenza delle mie successive conquiste umane e spirituali.

A quel tempo, parlo del '40-41, ebbi modo di legarmi d'amicizia con alcuni giovani dell'ambiente intellettuale romano che a voi ora sono noti: Giaime Pintor, Mario Ailcata, Pietro Ingrao, Trombadori, Fabrizio Onofri.

Essi conducevano un'attività politica clandestina, della quale avevo qualche notizia ogni volta che insieme si discuteva d'arte o di cultura.

Stimando che io potessi essere la persona adatta ad assolvere un certo compito, cominciarono ad affidarmi un misterioso incarico: dovevo consegnare di tanto in tanto bigliettini di contenuto pur esso misterioso ora ad un operaio ora ad un artigiano ora ad uno spazzino, individui sempre diversi, dei quali non sapevo assolutamente nulla. Durò per qualche tempo quella mia singolare missione di innocente messaggero; e frattanto mi domandavo che potesse esserci scritto su quei pezzettini di carta e se io agissi bene o male a compiere quelle imprese che col tempo mi sembrarono sempre più pericolose. D'altra parte i miei contatti con gente così umile, mi aprirono uno spiraglio che s'allargò sempre più su un mondo di oppressi che cercavano non solo di combattere il fascismo ma anche di vincere una battaglia più antica e sempre più urgente, per raggiungere un minimo di esistenza umana e civile.

Capivo che intorno a questi pochi che avevano coscienza del loro miserevole stato altri v'erano, a centinaia, a migliaia, a milioni, sparsi in ogni parte d'Italia, nei tuguri, nei campi, nelle fabbriche, nelle miniere, nelle periferie delle città e dei paesi, dove la miseria stenta persino a nascondersi. Così, se al principio di quella mia missione io conoscevo le persone cui consegnavo quei bigliettini come individui, non tardai a comprendere che l'insieme di quelle persone formavano una classe e cominciai ad avvicinarle con un sentimento che prima non conoscevo, finii per amarle.

A questo punto fu naturale che io mi domandassi perchè mai questa classe, che pure conteneva in se la sostanza più drammatica della vita quotidiana, non appariva mai o quasi nei film che io, per dovere di cronaca, andavo ogni sera a vedere.

Anche stavolta mi si può obiettare che la solita censura non avrebbe permesso di portare sullo schermo le passioni, i bisogni di quella classe che il governo opprimeva. Ma nella letteratura quella classe in qualche modo appariva, viveva, si faceva ricordare, com'è possibile leggere nei racconti di Corrado Alvaro, Elio Vittorini, Giovanni Comisso, Vasco Pratolini, Carlo Bernari...

Tanto per citare qualche nome, e voi potreste aggiungerne altri. Queste erano le altre considerazioni che io facevo assistendo alla proiezione dei film e scrivendone.

Fu così che io trovai un metodo per far la critica, un metodo che m'impegnava moralmente insieme agli altri giovani, che frattanto si erano radunati intorno alla rivista « Cinema ». Il mio metodo era quello di chi sentiva che il cinema d'allora tradiva costantemente la realtà del nostro paese, quella realtà che invece ci assediava tutti, giovani e anziani, coscienti o no. E' vero che il compito, che mi prefiggevo a quel tempo, era infine di natura moralistica, cioè a dire io m'abbandonavo all'impeto, all'istinto, al fiuto piuttosto che seguire un fine propriamente estetico.

Ma infine quali erano i miei propositi, quali i propositi di questo gruppo di giovani così esigenti, che si chiamavano Visconti, Lizzani, Puccini, Antonioni, Franchina, Aristarco, Pietrangeli, Pasinetti? Era in tutti noi un desiderio per quanto confuso, di vedere, di sentire rinnovate le fonti d'ispirazione, i contatti con la realtà più premente, gli interessi non solo intellettuali, sopratutto umani.

E quel gruppo fu il primo a teorizzare, sia pure elementarmente e sentimentalmente, intorno a un cinema che la nostra realtà interpretasse, denunciasse o almeno giudicasse, come infatti più tardi, nel dopoguerra, i nostri registi fecero.

Fu il primo Luchino Visconti, in piena guerra, ad avere l'occasione di tradurre praticamente buona parte di quelle esigenze e di quei sentimenti che ci animavano.

Nacque così, nel 1942, « *Ossessione* ». Uomini e non figure, operai e disoccupati, tipi corrotti apparivano per la pima volta in una cornice umana, dove il paesaggio italiano era osservato in rapporto all'uomo e alla sua esistenza drammatica; e non importa che a volte la storia traboccasse nel romantico, nel letterario.

« *Ossessione* » era l'inizio, e quell'inizio contava più d'ogni riuscita e se n'ebbero frutti immediati.

Accanto a Visconti, si schierarono quasi subito Zavattini e De Sica coi « *Bambini ci guardano* » dove, approfondendo una vena già scoperta da Camerini, era condotta per la prima volta un'analisi amara della dissoluzione familiare in una famiglia della « piccola borghesia », l'analisi d'un mondo chiuso e senza speranza quale si presentava in quel momento particolare della vita italiana.

E tuttavia questi due film non ebbero l'immediata possibilità di creare una scuola, una tendenza.

Erano gli anni della guerra, c'erano i primi segni dell'imminente catastrofe.

Intanto da parte mia, mentre cercavo di chiarire a me stesso le mie idee sull'arte in generale e propriamente sull'arte del cinema, mi preoccupai anche di conoscere, attraverso un insegnamento più diretto, i mezzi della tecnica cinematografica, perciò m'iscrissi al « Centro Sperimentale di Cinematografia» diretto allora da Luigi Chiarini, che frequentai assiduamente; nello stesso tempo fui chiamato da Visconti prima come sceneggiatore e poi come aiuto-regista nel suo film « *Ossessione* ».

Frequentare il « Centro » significò per me anzitutto l'incontro con altri giovani che come me desideravano il rinnovamento del cinema e come me volevano farsi un mestiere il più compiuto possibile.

Ma il rincrudire, l'intensificarsi della guerra continuava a dividerci. Il cinema fu messo da parte, ognuno andò per la sua strada, spinto da questa o da quella sollecitazione che frattanto richiamava tutti a un dovere più urgente; alcuni furono richiamati, altri attendeva alle azioni della guerra clandestina. Continuarono e s'intensificarono quindi i miei incontri con gli operai, con quegli uomini più combattivi che lottavano per la libertà; di essi cercavo di conoscere i più riposti pensieri, le speranze, gli affetti, le ansie, i drammi individuali e generali; vivendo con loro la curiosità, che dapprima mi aveva condotto a scoprirli, a poco a poco s'era trasformata in un sentimento di fraternità che mi legò in modo effettivo a loro, e questo sentimento precisandosi sempre più divenne infine coscienza, la mia fede politica. Poi la guerra finì.

Tutti tornarono al loro lavoro, e anch'io tornai al cinema, arricchito umanamente dalla coscienza e dalla forza che mi dava la fiducia nell'uomo in generale e nelle sue forze migliori.

Intanto il miracolo che noi giovani avevamo tanto sperato durante le nostre teorizzazioni, cominciava ad annunciarsi.

Subito dopo la liberazione, con « *Roma, città aperta* », il cinema italiano apparve completamente rinnovato, e tale rinnovamento si precisò ancor più negli anni che seguirono, e con una genialità e una

forza d'espressione che gli permisero di raggiungere una posizione di primissimo piano su tutti i mercati del mondo.

Come mai è avvenuto tutto questo?

Perchè mai oggi possiamo affermare che il cinema italiano ha costituito l'avvenimento artistico più importante del dopoguerra nel mondo intero?

Ecco una domanda di grande interesse, alla quale io credo si possa rispondere senza esitazione. In un solo modo: il cinema italiano è profondamente nazionale.

Nella storia d'ogni civiltà — e non pretendo di dir cosa nuova — sempre il messaggio dell'arte è divenuto universale quando esso toccò profondamente le vicende spirituali e umane d'un popolo, i suoi problemi, le sue aspirazioni e le sue crisi, le passioni e le gioie, le miserie e le speranze, le sofferenze e le conquiste di questo o di quel popolo.

Non credo che si debba attribuire al caso la fioritura improvvisa e così rigogliosa del nostro cinema, che ha meravigliato e commosso le platee d'ogni paese. Non a caso infatti tale rifioritura ha coinciso con la nostra guerra di liberazione nazionale, in cui gli uomini migliori d'ogni classe e d'ogni fede ristabilivano il sentimento della libertà e dell'onore. Ma fu una guerra infine, il cui significato più preciso è da ricercarsi nel fatto che il popolo lavoratore con uno slancio nuovo, coi suoi sacrifici, la sua forza di ribellione e le sue vittime si impose come protagonista della storia e dei destini del nostro Paese.

In questa nuova fase del nostro risorgimento, il movimento d'indipendenza nazionale fu talmente spontaneo e impetuoso che del suo spirito furono investiti tutti i settori della vita italiana, non escluso quello della cultura.

Ecco una verità umana che diviene verità dell'arte, e il cinema fece sua questa verità raccogliendo quei contenuti che la nuova realtà della vita italiana gli proponeva. Così, mentre le strade d'Italia si popolavano di partigiani, di reduci, di sfollati, di disoccupati, di lavoratori in lotta per il loro avvenire, e le conseguenze delle guerre fasciste mostravano il loro tragico e miserando aspetto nei volti degli orfani, delle vedove e di tutti coloro che più avevano sofferto, di coloro che non riuscivano a sperare o meglio a riadattarsi a una vita di lavoro e di lotta: questi personaggi coi loro drammi apparivano più o meno fedelmente ritratti sugli schermi dei cinematografi.

Allora vedemmo quegli attori che una volta parevano destinati a un unico ruolo, spogliarsi dei frac e degli abiti di buona marca per vestire panni più umili, autentici, quali la sdrucita divisa del reduce o la tuta dell'operaio, quando con vero amore i registi andavano per le strade a cercare gli stessi operai, i reduci, gli sciuscià, la povera

gente e far narrare dai loro volti, dalle loro figure le loro storie disperate.

Così quei saloni, quelle fughe di stanze fredde e decorate di un tempo, quelle fughe di viali nei parchi scomparvero nel fumo delle macerie; e finalmente sugli schermi apparvero vive e reali le abitazioni della povera gente, i loro tuguri, i loro rifugi nelle cantine, tra le rovine dei bombardamenti. Tutta un'umanità scarmigliata e dolente c'impose non pietà, ma indignazione e rispetto.

Che vuol dire tutto ciò?

A mio parere per trovare il significato specifico di tale avvenimento, ciò vuol dire che l'obiettivo della macchina da presa — come quello della storia — registrava lo spostamento delle forze motrici della vita italiana: l'obiettivo si spostava da una visione unilaterale della classe borghese, cui soltanto e superficialmente il fascismo aveva concesso diritto di cittadinanza nelle narrazioni cinematografiche, l'obiettivo fissava quell'altra classe più vasta, la classe degli umiliati e degli offesi.

Non è possibile perciò non giudicare rivoluzionaria la vicenda del nostro cinema, che della sua esperienza ha in certo modo arricchito la cultura italiana. Tale vicenda ci dimostra anche da un punto di vista più strettamente artistico, che la classe degli umili, essendo stata al centro della lotta per l'indipendenza nazionale e avendone caratterizzato col suo stesso sangue il movente e l'impeto, non poteva non imporre con la forza della realtà i suoi contenuti.

Infatti chi furono i creatori del nuovo cinema italiano?

Non certo uomini d'una sola fede politica.

Come voi sapete, quei registi erano e sono uomini d'ogni educazione, d'ogni esperienza culturale, d'ogni fede politica. Uomini di così diversa formazione e di così varia esperienza trovarono una concordia d'intenti, una profonda unità d'azione in forza di quei contenuti dando vita a una tendenza che — come voi sapete — va sotto il nome di *neorealismo*. E credo sia istruttivo per tutti noi rilevare la fecondità di una simile posizione unitaria, di un simile accordo spirituale. Istruttivo perchè è proprio in virtù di questa conquista che i nostri registi sono riusciti a radicarsi nella nostra realtà quotidiana o meglio nella realtà italiana.

E' proprio per questo che noi possiamo parlare d'un cinema a carattere profondamente nazionale. Perciò il merito di registi come De Sica, Visconti, Rossellini, Germi, Lattuada, Zampa, Vergano, Castellani, Blasetti, Camerini, Soldati è un merito indiscutibile. Naturalmente sbaglierebbe chi — come spesso accade di leggere — volesse accomunare questi uomini in una sola fisionomia; ciascuno

di essi, pur nella comune tendenza neorealistica, si differenzia dall'altro non solo per il suo particolare linguaggio ma anche e sopratutto per il modo che ciascuno ha di rappresentare gli aspetti psicologici della realtà. Piuttosto si può dire che questa tendenza, per averci dato tante opere significative, oggi a sei anni di distanza ci offre un panorama così ampio e ben definito sul quale è possibile arrischiare qualche osservazione, a me necessaria prima di venire più direttamente al tema della mia conversazione.

Domandiamoci anzitutto per quali vie i registi sono arrivati alla rappresentazione della realtà italiana. E si può subito rispondere che, nella produzione più strettamente originata dalla guerra di indipendenza nazionale (come « *Roma, città aperta* » — « *Paisà* » — « *Il sole sorge ancora* » e qualche altro esempio) i registi svilupparono necessariamente i temi d'un movimento di lotta, badando alla collettività nel suo processo di sviluppo dialettico e guardando gli uomini e le loro storie non come individui e casi singolari, bensì come protagonisti d'un dramma generale.

Invece la maggioranza degli altri film quasi sempre hanno rappresentato un mondo, dove solamente gli interessi di specie sentimentale erano al centro d'ogni vicenda drammatica. E' proprio tale specie sentimentale che non consentì ai registi di questi film d'andare oltre l'inchiesta intorno a un determinato ambiente, di darci la documentazione d'un problema grave e urgente, di fare la denuncia d'una condizione umana. E' vero che essi, così facendo, raccoglievano onestamente il messaggio della storia e lo riproponevano alla gente distratta, ma è anche vero che in tale messaggio essi non coglievano il contenuto essenziale della realtà italiana con le vie d'uscita, le prospettive di lotta, le soluzioni indicate da quegli ambienti e da quegli strati sociali che essi volevano rappresentare.

Osserviamo una delle tante creature narrate dai nostri registi, quella che è certo la più tipica: il protagonista di « *Ladri di biciclette* », un film che noi amiamo moltissimo. Cosa conclude questo personaggio, dopo quel suo viaggio simbolico attraverso gli svariati ambienti d'una città come Roma, viaggio che gli consente di scoprire ingiustizie e sofferenze d'ogni genere?

Egli conclude sì che la vita è difficile per i poveri e per i disoccupati, ma l'esperienza del suo viaggio non gli ha insegnato una via d'uscita. Quindi torna a casa amareggiato, sconfitto.

Eppure, mentre la sua storia si svolgeva nella finzione artistica, le stesse strade da lui battute erano percorse da migliaia di disoccupati come lui, ma impegnati nella lotta per conquistare un lavoro purchessia.

Un altro esempio più recente, anzi recentissimo, che vi renda chiara la ragione di queste mie osservazioni.

Pietro Germi ha portato sullo schermo i minatori delle zolfare siciliane. Non è che io pretenda di far qui un esame critico del film, ma desidero soltanto illuminare un aspetto particolare, che conferma appunto quanto ho già detto per il personaggio creato da Zavattini e De Sica. Mi riferisco a un'affermazione che Germi fa non soltanto nel suo film, poichè l'ebbe a ribadire tempo fa in un pubblico dibattito alla « Casa della Cultura » in Roma. Egli sostiene che per i minatori delle zolfare in Sicilia non c'è nessuna speranza che sia legata al lavoro nella miniera; sostiene anche che la battaglia per lo zolfo in Sicilia è irrimediabilmente perduta e che è meglio dimenticare quelle zolfare perchè non possono rendere niente.

Siamo sicuri che Germi queste affermazioni sostiene con dolore e buonafede. Ma il suo pessimismo ha origine, a mio giudizio, da un esame della realtà assolutamente parziale. Forse egli non si è documentato presso gli ambienti e gli uomini che potevano illuminarlo: so ad esempio che la Federazione dei minatori siciliani, ha preparato un programma che si chiama « piano d'integrazione verticale », elaborato dagli stessi minatori, dai tecnici e persino dai piccoli proprietari di zolfare, attuato il quale l'industria dello zolfo in Sicilia si riassetterebbe in modo definitivo. Tale programma ci dimostra che i minatori siciliani nel film muoiono di fame non perchè manchi la soluzione del problema, ma semplicemente perchè tale soluzione è scartata a priori dagli autori del film; essi non si sono preoccupati di documentarsi proprio là dove le loro simpatie umane li avevano condotti, ed hanno finito, evidentemente senza volerlo, per sostenere le tesi di certi organi interessati che quella soluzione respingono. Non bastasse ciò, ci resta sempre da osservare che Germi, mentre indicava una terra straniera ai camminatori della speranza, dimenticava a priori un'altra realtà a tutti nota, e cioè che — i suoi poveri emigranti avrebbero trovato all'estero condizioni peggiori di quelle lasciate nell'Isola.

Tutti i giornali raccontano continuamente storie dolorose e tragiche di emigranti in terra straniera, dove trovano condizioni impossibili di vita, e presto fanno ritorno alle loro case.

Potremmo citare allo stesso modo altri film che, pur di ottima fattura, rivelano tutti il medesimo vizio d'impostazione: cioè, essi guardano alla realtà italiana in maniera parziale con atteggiamenti e soluzioni fatalistici e perciò la presentano allo stato d'inerzia e non nella sua più esatta prospettiva di movimento e di lotta, nel suo divenire.

A questo punto, se si accetta la mia breve indagine come il contributo di chi si preoccupa di considerare non genericamente tutti gli

aspetti del nuovo cinema italiano e del suo sviluppo artistico, mi sia permessa ancora una considerazione.

Negli ultimi tempi, s'è già cominciato a parlare di crisi del nostro cinema e a prospettarne il peggioramento a breve scadenza. Forse, non è inutile dire che tali critiche vengono sollecitate da chi considera la tendenza neorealistica del nostro migliore cinema come una manifestazione denigratoria del nostro paese, presentato in modo miserando e indecoroso. Questi critici asseriscono inoltre che i contenuti affrontati dai registi italiani d'avanguardia minacciano di ripetersi all'infinito, che sono già logori, anzi vecchi, ormai stucchevoli.

Io credo che se di crisi deve parlarsi, essa può riguardare quei contenuti soltanto nel caso in cui i registi non riusciranno a conquistare gli aspetti totali di quei contenuti stessi. A me pare che in ciò e soltanto in ciò sono le probabilità d'una crisi. Perchè se tale crisi dovesse realizzarsi, certamente colpirebbe in modo fatale la creazione cinematografica, e questo glorioso capitolo della nostra cultura rischierebbe di esaurirsi.

Me ne scuserete, ma ho avuto bisogno di questo preliminare esame del nostro cinema per chiarire anzitutto a me stesso in che modo il mio lavoro si sia inserito e sviluppato nel clima che accomuna ormai i registi italiani.

Vi ho detto che in generale i registi che c'interessano, si sono avvicinati al mondo della povera gente con uno stato d'animo strettamente sentimentale, raggiungendo tuttavia un'innegabile compiutezza artistica.

Per me il problema era diverso. E voglio dichiararvi subito — perchè non s'interpreti quanto sto per dire in modo erroneo — che non ritengo di avere realizzato artisticamente più e meglio di altri, ma soltanto di muovermi nell'ambito di una diversa visione del mondo. Per me il problema era diverso. Le mie esperienze umane e culturali m'avevano portato a conoscere la realtà italiana e le sue vicende, dentro cui la classe degli umiliati e degli offesi crescendo si muoveva, non soltanto sulla base d'un conflitto di più vaste proporzioni. E tale conflitto va oltre il furto d'una bicicletta e la drammatica ricerca che ne fa il povero derubato per riconquistare il proprio lavoro, ma si pone nella identificazione dei responsabili che lo costringono a tanto patire; è un conflitto che va oltre la identificazione d'uno stato di miseria, in cui vivono gli zolfatari siciliani, ma si pone nella identificazione di chi ne determina la disperata fuga all'estero. Poichè, come sempre avviene nella creazione artistica, è da una visione più concreta d'ogni aspetto della vita umana che l'artista può ricavare osservazioni, suggerimenti,

soluzioni d'interesse più ampio, meno limitato da un'indagine di natura esclusivamente psicologica.

Perciò nel mio lavoro io mi sono sempre sforzato di guardare non solo alle rinuncie individuali della povera gente, ma alle sue capacità di lotta, lotta che è il motivo della sua stessa esistenza; m'interessavano cioè non gli individui isolati, semmai questi individui come rappresentanti d'una classe, cellule d'uno stesso organismo: la comunità, il coro non il solista. Naturalmente per far ciò io dovevo cogliere di questa classe da una parte le sue caratteristiche psicologiche economiche e sociali, dall'altra porre in evidenza gli elementi di quel conflitto con la realtà avversa.

Con queste esigenze, con queste ambizioni io mi accinsi a costruire il racconto del mio primo film: « *Caccia tragica*».

Che cos'è infatti il tessuto narrativo della mia storia? Una comunità di braccianti agricoli della Valle Padana, ex-partigiani e reduci, hanno ottenuto in gestione cooperativistica qualche ettaro di terra, dopo aver provveduto con grave rischio della vita a sminarlo; essi attendono poi dei sussidi govenativi che permettano loro di acquistare gli strumenti di lavoro. Ecco una comunità con tutte le caratteristiche di solidarietà collettiva; ecco una realtà indiscutibile dell'immediato dopoguerra.

Contro di loro si mettono immediatamente gli agrari della Valle Padana, i quali, avendo interesse a scompaginare la possibilità di successo di questa cooperativa agricola, progettano e mettono in atto la rapina dei sussidi ottenuti. Ecco gli elementi del conflitto, contro i quali la comunità si trova a lottare; ecco l'ennesimo episodio di lotta che sempre gli agrari della Valle Padana hanno condotto contro i braccianti che pongano delle rivendicazioni.

I rapinatori fuggono col bottino, i braccianti al colmo della disperazione, unendosi alle forze della legge e facendo appello a tutte le altre forze popolari della regione, iniziano una caccia spietata e violenta per il recupero del denaro. Dentro questa storia si sviluppano più distesamente le storie individuali dei personaggi; conosciamo così l'intima storia della donna che, per essere stata nelle organizzazioni repubblichine, ancor oggi è legata e manovrata da chi nella Valle Padana creò e fece prosperare il fascismo; l'altra storia del reduce, un disoccupato stanco di cercar lavoro, il quale finisce bandito.

E la storia ancora di un altro reduce, amico del primo che ha avuto una sorte migliore avendo trovato lavoro.

Il film si conclude con la vittoria dei braccianti e con un gesto di solidarietà verso il reduce bandito che, mediante la comprensione umana degli stessi braccianti, viene recuperato alla società e al lavoro.

E' proprio sul tema della solidarietà d'una classe che s'imperniava anzitutto lo scopo del mio film.

All'uscita di « *Caccia tragica* », che pure ottenne qualche successo e un lusinghiero premio della Presidenza del Consiglio alla Biennale di Venezia per il miglior film italiano del 1947, non mancarono insieme alle lodi le critiche più aspre; mi si disse che io avevo voluto mettere a fuoco troppi problemi. In effetti, a distanza di tempo, riconosco che quella critica aveva le sue buone ragioni. Certo io ero stato spinto in parte dalla ricchezza che ogni motivo umano mi suggeriva e in parte dello sforzo costante di dare la realtà sempre il più possibile nella sua totalità, anche se non vi riuscissi, pur di non umiliarla nel bozzetto, nella scenetta di genere, nello spicciolo aneddoto.

In più, era la prima volta che mi veniva offerta la possibilità di avere in mano il mezzo espressivo del cinema; la macchina da presa.

Ora io non credo che sia lontano dal vero chi afferma essere la macchina da presa un giocattolo, e uno che all'improvviso se lo trova tra le mani, come avvenne a me, si comporta al modo dei bambini che i giocattoli scompongono e ne frugano le interiora per cercare di capirne ogni singola parte e il congegno.

Così io, cercando di capire tutte le possibilità espressive che quel giocattolo mi offriva, lo usai con quella generosità e quell'esuberanza che son proprie di chi comincia un certo giuoco.

Nel 1948-49 realizzai il mio secondo film: « *Riso amaro* ». Forse molti di voi non ignorano le aspre polemiche che suscitò questo film al suo apparire. Chi mi accusò di aver mistificato il vero contenuto sociale che avrebbe dovuto avere il film; chi invece disse che quel contenuto straripava sino a dare a tutto il film un clima di comizio; chi infine accomunava l'uno e l'altro difetto accusandomi d'essermi servito — diciamo così — delle gambe di Silvana Mangano per propinare concetti falsi o astratti.

Non sono mai intervenuto nella polemica e lo faccio, per la prima volta, a distanza di circa due anni, dinanzi a voi. A mio parere, le critiche mosse al mio film hanno mancato il vero obiettivo, in quanto tutte si riferivano non al suo tema centrale, ma agli aspetti periferici e paralleli cui il tema si ricollega.

Perchè il tema centrale di « *Riso amaro* » è questo: la denuncia della corruzione che, con mezzi apparentemente innocenti, una certa ideologia americana ha diffuso in Europa occidentale. Tale ideologia è riuscita a diffondere i suoi veleni anche negli strati più sani del popolo, specialmente in mezzo alla gioventù, cui essa si è presentata con l'amabile volto del *boogie-woogie*, del *chewing-gum* e del facile lusso. E' stato, ed è certamente un oppio per la parte meno

cosciente della gioventù che, dopo le distruzioni morali e materiali della guerra, s'accanisce a voler vivere disperatamente.

Non si può negare che quella ideologia insegna anche che « il mondo appartiene a chi possiede danaro » e che la soluzione d'ogni nostro problema non dipende nè da noi nè dalla nostra lotta quotidiana, ma da ben altro, dalla fortuna o dal miracolo.

La mondariso Silvana è lettrice appassionata di fumetti, è fanatica ballerina di *boogie-woogie*, masticatrice accanita di *chewing-gum*; essa ritaglia dai giornaletti figure di attrici che rappresentano il suo ideale e attende soltanto dalla fortuna e dagli altri la trasformazione della sua vita di povera ragazza piena di capricci. La fortuna e il resto si concretizzano per lei nelle sembianze del *gangster* Walter, tipica incarnazione dell'europeo americanizzato. Non a caso la Mangano è stata definita la Rita Hayworth italiana dai giornalisti di tutto il mondo, e ciò indica in maniera esatta il tipo di donna che in effetti io volevo rappresentare.

Mi si può rimproverare d'aver rappresentato con troppa indulgenza un tal tipo di ragazza negativa e asociale, ma non bisogna dimenticare che Silvana, avendo troppo a lungo sognato il facile lusso, al crollo dei suoi sogni comprende che ha fallito e perciò si uccide. Il suo suicidio è dunque la condanna di quei metodi di vita che poco fa vi dicevo. Questo e non altro è il tema centrale di « *Riso amaro* »; su questo tema bisognava discutere, farmi tutte le critiche e non divagare per altre ragioni. Mi si può rimproverare d'aver collocato un tal genere di dramma in un ambiente quale è quello della risaia, e tuttavia l'osservazione sarebbe semplicistica, perchè quel dramma è collocabile in qualunque ambiente, perchè è il dramma di tutta una gioventù particolare, non soltanto italiana. Del resto io non posso raccogliere quella critica che vorrebbe accusarmi d'aver usato l'ambiente della risaia come sfondo decorativo; perchè, se voi ricordate proprio le scene più importanti del film — da un punto di vista drammatico sviluppando in azioni i sentimenti della protagonista Silvana — si svolgono in mezzo alla risaia e da essa sono determinate. Come, per esempio, la lotta tra le mondariso clandestine, crumire e le altre mondariso regolari; come l'aborto della ragazza che ha nascosto il proprio stato per non perdere il pane: episodi l'uno e l'altro che hanno la funzione di rivelare al personaggio Silvana e agli spettatori le condizioni di miseria e di schiavitù, nelle quali Silvana vive e dalle quali agogna di liberarsi sia pure scegliendo la strada peggiore cui l'hanno indirizzata i suoi tristi ideali di vita e le premesse del suo dramma.

E' vero invece che la vita di lotta delle mondariso è scarsamente

classificata nel film; sopratutto io ho mancato di precisare quali fossero i responsabili delle condizioni di un lavoro ancora allo stato feudale, anzi bestiale. Potrei aggiungere che in tal modo io mi allontanavo in parte da qualche conquista di contenuto raggiunta nel mio primo film, « *Caccia tragica* ».

Penso però che non estraneo sia stato a tutto questo il fatto che, mentre « *Caccia tragica* » fu prodotto dall'Associazione Partigiani d'Italia, un organismo produttivo di tipo quindi particolare che mi dava libertà d'invenzione, « *Riso amaro* » invece l'avevo realizzato per conto d'una organizzazione produttiva a carattere industriale, con tutti quei limiti di natura commerciale che sempre tali organizzazioni comportano. Comunque il grande successo di « *Riso amaro* » mi diede la possibilità di realizzare il mio terzo film: « *Non c'è pace tra gli ulivi* ».

Un critico francese, recensendo « *Riso amaro* » osservava che infine nei miei film io ripeto sempre una medesima storia; a maggior ragione lo dirà quando avrà visto « *Non c'è pace tra gli ulivi* » dove i miei temi ritornano in nuovi ambienti, i miei personaggi ricompaiono in nuove vesti, sia pure con problemi psicologici e drammi solo in apparenza diversi. Infatti anche in « *Non c'è pace* », rappresentando le condizioni generali di vita d'una regione come la Ciociaria, viene individuata la vicenda di povera gente in lotta per la sua esistenza e stavolta contro uno di loro che, arricchitosi con furti e borsanera, tende sempre più a monopolizzare la sua ricchezza a danno di tutti; e contro di lui si ribella dapprima un singolo e poi sul suo esempio tutti gli altri, fino a raggiungere quella solidarietà che li porta alla vittoria contro lo sfruttatore. Situazione, come si vede, elementare e tradizionale nella storia della regione italiana; dico tradizionale, perchè tradizionalistica è stata l'impostazione che i miei collaboratori e io abbiamo voluto dare a questo racconto, senza voler nulla dimenticare di quanto contiene la storia d'una popolazione: dalla superstizione e fanatismo che spingono i contadini in pellegrinaggio verso i santuari, agli atteggiamenti ora grotteschi ora scontrosi ora diffidenti d'una gente laconica e chiusa, come quella ciociara in cui persino l'amore è un sentimento che raramente si scioglie in dolcezza e più spesso viene contenuto con asprezza e orgoglio. E' questa una gente legata tenacemente ai suoi problemi, ma anche capace di generosi impulsi; rassegnata alle prepotenze e alla mala sorte, ma che d'improvviso può scattare convulsa e farsi giustizia.

« *Non c'è pace tra gli ulivi* » è un film al quale sono affezionato e non soltanto per le ragioni sentimentali che mi legano fortemente alla mia regione, la Ciociaria, dove il film è ambientato.

In questo film, più che nei precedenti, mi sembrano realizzati in maniera chiara e diretta i miei temi preferiti; e gli sono affezionato, perchè sono più evidenti le mie ricerche d'espressione per raccontare contenuti popolari con un linguaggio popolare.

Il cinema interessa all'artista in quanto gli dà la possibilità di parlare a tutti. Ma è una possibilità che obbliga a una naturalezza, a una semplicità, a un'evidenza immediata dei fatti che si vogliono narrare. Da tale posizione io ho sempre cercato di sviluppare, anche se spesso in maniera convenzionale, sentimenti e passioni semplici e lineari purchè giungessero al cuore d'un pubblico sempre più vasto; allo scopo di condurre questo pubblico non ad una passiva contemplazione, ma di renderlo partecipe risvegliando in lui affetti spesso sopiti per una falsa educazione che gli viene dall'accettare spessissimo film solleticanti non certo la parte migliore del suo istinto.

Perciò mia preoccupazione costante, per quanto me lo consentono i limiti delle mie capacità creative e gli interessi che dall'esterno possono agire su di me, è stata sempre quella di riportare alla luce e mettere a fuoco il significato più umano e fantasioso delle nostre tradizioni popolari, di là d'ogni compiacimento folcloristico.

Ecco perchè nei miei film danze, canzoni, cerimonie e riti servono a caratterizzare un personaggio, a sviluppare una situazione, a creare un clima sopratutto a rivelare le sembianze che differenziano una regione dall'altra nel paesaggio, nel costume, nell'anima, nelle virtù e nei vizi d'una popolazione. In tal senso, che valesse la pena di rappresentare anche la mia regione, dico la Ciociaria, me lo prova un fatto: la Ciociaria è talmente sconosciuta che la maggioranza dei critici l'ha confusa con le regioni circostanti. Sono state fortemente polemiche le reazioni di alcuni critici i quali hanno scambiato non solo la Ciociaria con l'Abruzzo, ma quelli che sono gli atteggiamenti e le movenze dei protagonisti e dei pastori come residuati estetizzanti e dannunziani. Come se il dannunzianesimo fosse un fatto formale e non piuttosto un modo di vivere, un modo di vedere il mondo e gli uomini sotto una luce di fatalismo senza speranza, del tutto opposta a quella del contenuto naturale della mia storia, come può testimoniare chi ha visto il mio film.

Semmai c'era da osservare che in generale, nel mio lavoro, i pericoli dipendono ora dall'ingombro del mio antico bagaglio culturale ora da quel mio desiderio di far narrativa popolare, di parlare alla grande massa del pubblico: pericolo di schematismo, pericolo di cadere nella retorica del melodramma, pericoli che a volte mi portano a concepire sviluppi troppo elementari e semplicistici, passaggi farraginosi e intellettualistici. Ma un artista — com'è ovvio — va

giudicato nel suo divenire e non in assoluto, perchè nella sua ricerca creativa rischia tanto le perdite che i profitti, specialmente in un'attività come quella del cinema, dove gli interessi di natura artistica forzosamente debbono legarsi con interessi di natura commerciale.

* * *

Dopo queste esperienze mi accingo proprio in questi giorni a dare inizio al mio quarto film: « *Noi che facciamo crescere il grano* », un film nel quale dovrei in qualche modo far tesoro dei miei errori e insieme concludere un certo ciclo narrativo, dove ho voluto sinora rappresentare il mondo dei contadini.

Forse avrete notato nei miei film il desiderio, anzi la ambizione, d'individuare sempre nelle singole storie il vero protagonista, cioè il coro. Nel mio prossimo film tale esigenza è spinta al massimo, nel senso che protagonista del film è l'intera popolazione di un remoto villaggio della Calabria. Il problema che vi si tratta è il problema della lotta sul latifondo calabrese tra i braccianti poveri, affamati di terra, e i ricchi proprietari che di quella terra sono arbitri assoluti.

Credo che possa essere di qualche interesse per voi sapere come i miei collaboratori e io siamo arrivati a costruire una storia centrata su questo problema, e come questa storia si sia sviluppata e abbia preso la fisionomia d'un racconto cinematografico. L'idea nacque allo indomani dei luttuosi incidenti di Melissa, villaggio sperduto nel cuore del latifondo calabrese.

Fu nel fondo detto *Fragalà* che alcuni braccianti, spinti dal bisogno e da una fame proverbiale, si recarono in massa ad occuparlo, anche perchè una legge governativa aveva stabilito una equa distribuzione delle terre incolte tra quei contadini.

L'avvenimento, funestato dalla morte di alcuni braccianti, suscitò un'indignazione nazionale e certo resterà come uno degli episodi più brutali nella storia delle rivendicazioni contadine del nostro paese. Centinaia di giornalisti d'ogni fede politica, italiani e stranieri, invasero la Calabria per rendersi ragione di quell'eccidio: furono costituite commissioni di parlamentari per l'accertamento delle responsabilità, inchieste furono svolte per mettere in luce le vere, profonde sembianze di questo avvenimento. Tutti, si può dire che tutti, giornalisti e parlamentari, furono concordi nel riconoscere che le condizioni di miseria generale erano tali da giustificare legittimamente l'occupazione di quel fondo. Tutti furono concordi, indagando il problema del latifondo calabrese, nel riconoscere che la maggior parte di quelle terre erano state usurpate non più di cent'anni

or sono ai Comuni dai nonni degli attuali latifondisti. Tutti furono concordi nel riconoscere che, essendovi una legge governativa che gli agrari tardavano ad applicare, quei contadini stanchi di attendere, quasi per sollecitarli, avevano avuto ragione di occupare quel fondo.

Tutti furono concordi nel sollecitare il governo, che pure quelle leggi aveva promosso e approvato, a intervenire direttamente, perchè il rispetto della legge fosse mantenuto dagli agrari.

Per lo sviluppo della nostra storia ci servimmo meticolosamente di tutti questi elementi, ricavati sopratutto dai giornali di destra, dal *Messaggero* alla *Stampa*, dal *Corriere della sera* al *Giornale d'Italia*, che devo riconoscere, si mostrarono in quell'occasione assai appassionati alla soluzione d'un problema talmente angoscioso.

Persino i corrispondenti dei grandi giornali americani e inglesi, con le loro inchieste e con le stesse conclusioni, ci aiutarono a chiarire il problema in ogni sua parte. Perciò, « *Noi che facciamo crescere il grano* », spero che possa aprirsi con questa didascalia: « Il soggetto di questo film è nato con l'ausilio delle testimonianze recenti e remote che giornalisti e scrittori d'ogni tendenza hanno lasciato nei libri e giornali come segno di affetto per la povera gente di Calabria ».

E' su questa base che ci siamo mossi, in più raccogliendo sul posto ogni dato necessario, da quello economico a quello spirituale, da quello domestico a quello più particolarmente psicologico. E' nata così, attraverso indagini, discussioni e lavoro di stesura durati sei mesi, una storia che, nell'architettura generale, si articola nel modo seguente: condizioni generali del bracciantato agricolo nello sconfinato latifondo calabrese, mostrate durante i lavori della grande mietitura al suo ultimo giorno, dopo il quale per mesi e mesi dell'autunno e dell'inverno non troveranno altro lavoro; ritorno alle loro case della massa dei braccianti che per raggiungere il loro paese debbono percorrere a piedi chilometri e chilometri di piste, di scorciatoie montane. E' un ritorno avventuroso, dove le avventure sono costituite dalla costante ricerca di lavoro anche per qualche ora, delle lunghe soste presso le ampie a pietrose fiumare; è un ritorno infine sottolineato da un sentimento ossessivo che spinge il bracciante calabrese al desiderio d'evasione dal suo stato di miseria per avere un fazzoletto di terra — come essi stessi dicono — sotto qualunque forma, pur di avere lavoro e pane, pur di far nascere il grano su quelle distese brulle e sterpose da secoli.

Chi non conosce il bracciante calabrese forse non può immaginare quel suo sentimento che potrebbe definirsi materno: un sentimento che gli fa guardare la terra come una figlia abbandonata, trascurata, dimenticata, che egli vuole rieducare, riassestare pulire, far

vivere e germogliare. Ma nel nostro film il desiderio di avere a mezzadria quel fazzoletto di terra gli viene ostacolato da chi ritiene che sia più fruttuoso conservare incolte quelle terre, da tenere a pascolo; gli viene ostacolato, perchè i rappresentanti dei proprietari terrieri in quelle contrade sono contrari a quella che essi giudicano una speculazione redditizia solo a lunga scadenza dei terreni coltivati a grano, mentre più fruttuoso è il pascolo che non comporta spese di manodopera, di concimazione, di semina e di nuova manodopera.

Quelle terre danno così solamente erba, nient'altro che erba e sterpi, sì da essere mare d'erba e di sterpi, dove solamente le mandrie di animali possono sfarmarsi, mentre le mandrie umane continuano a meditare tristemente sulla loro inguaribile miseria.

Sono questi i dati reali, incontestabili che noi abbiamo ricavato dalle recenti e scottanti vicende calabresi.

Poi, anche nel remoto villaggio del nostro racconto, viene la notizia dell'ennesima legge che dovrebbe risolvere almeno in parte la questione meridionale. Tale legge porta nel villaggio sconforto e coraggio. Sconforto in chi, scettico per atavismo, rassegnato al peggio, vede nelle leggi dello stato per il meridione ancora un amaro inganno; coraggio nei più disperati che si aggrappano a quella legge sembrando per essi venuto il momento di farla rispettare, e sono essi a convincere i più scettici sino a creare un fronte di solidarietà che a poco a poco diventa coscienza e capacità di lotta, tutti persuasi di difendere i buoni diritti che a loro vengono dalla tutela della legge governativa.

Parallelamente all'azione dei braccianti finalmente solidali che chiedono agli uffici l'assegnazione delle terre incolte, secondo le disposizioni di legge, si sviluppa l'azione degli agrari anch'essi solidali che mettono in moto ogni loro strumento per insabbiare la legittima richiesta dei contadini, e tale intento raggiungono ottenendo la complicità della burocrazia, cercando d'intimidire gli stessi braccianti con la revoca dei crediti nelle botteghe del villaggio.

A tal punto giunge l'esasperazione del conflitto tra queste due forze avverse che i braccianti finiscono per occupare le terre che non erano riusciti a ottenere secondo la legge. Ma l'intervento della polizia, chiamata dagli agrari, stronca immediatamente quall'azione procedendo ad arresti e diffide. Qui conclude la prima parte del mio film, con la sconfitta dei braccianti. E' la stessa sconfitta che conclude i « Malavoglia ».

Nella seconda parte invece i termini della lotta tra braccianti e proprietari diventano più drammatici.

Da una parte i braccianti forti della solidarietà che li unisce e

della consapevolezza d'essere nella legge, clandestinamente la notte — come si lesse nei giornali — dissodano quella terra che prima o poi sanno verrà loro concessa, in un giuoco di patetica astuzia; dalla altra i padroni preoccupati di quella solidarietà, cercano di minarne la compattezza manovrando in maniera da appoggiare nelle elezioni amministrative la nomina a sindaco di un giovane bracciante, dai contadini ritenuto leale ma debole e carico di ambizioni personali. Servendosi perciò di un tal giovane, che non esita a tradire, essi riescono in effetti a ritardare ancora l'assegnazione delle loro terre incolte sino al momento in cui i braccianti già arrestati non vengono rilasciati e con nuovo slancio riescono finalmente ad ottenere legalmente la terra dalle Autorità competenti.

Si sviluppa da qui un'altra lotta, poichè i braccianti per mantenere il possesso della terra debbono coltivarla, seminarla e per tanto hanno bisogno di strumenti agricoli, di sementi, di concimi, di crediti che permettano loro di superare quel periodo di congiuntura che va dal lavoro dei campi alla raccolta del grano.

Se i contadini non metteranno in opera tutto ciò, quella legge, che ha loro assegnata la terra, permetterebbe agli agrari di rientrarne in possesso. Ma la solidarietà degli artigiani e dei bottegai li aiuta a superare ogni difficoltà e anche da questi conflitti i braccianti escono vittoriosi.

E' a qusto punto che, sconfitti sul terreno legale, cadute le reti che tenevano avvinta ai loro interessi una certa clientela, rimasti isolati, perchè anche la polizia questa volta si rifiuta logicamente di intervenire, gli agrari al colmo della collera e della follia si imbestialiscono sino a lanciare alcuni sicari contro i braccianti che pacificamente erano intenti alla semina per far crescere il loro grano su quelle terre.

Il delitto è compiuto; uno dei braccianti, il promotore della giusta lotta, è caduto sul campo, ancora con la sementa stretta nel pugno.

E' questo lo schema generale del mio nuovo film, entro il quale si muove una miriade di personaggi, individuati anche nelle loro intime storie di passione e di amore. E' un film a carattere corale, ho detto, di largo respiro, in cui i miei collaboratori ed io abbiamo cercato di assommare — come dicevo — tutti quei problemi che sono al centro della questione meridionale, d'una storia che, pur essendo di tutta una società in movimento, è anche una storia di uomini.

Nel tentativo di narrare uno dei tanti episodi di questa storia, non si pretende di narrare nulla di nuovo, ma soltanto di dare un contributo alla conoscenza della Calabria in quanto regione che da secoli chiede giustizia come tutte le regioni del Sud.

La lavorazione di questo film dovrebbe avere inizio a fine di aprile, dopo che fu rimandata di sei mesi già lo scorso anno; e spero che nessun ostacolo intervenga a ritardarlo ancora. Chi di voi avrà occasione di vedere « *Noi che facciamo crescere il grano* » voglia fin da ora perdonarmi tutti quegli errori, quelle insufficienze o quelle esuberanze che eventualmente potrà rilevare in esso, considerando le difficoltà, che io stesso non mi nascondo, imposte dal tema e dal suo sviluppo drammatico. Tuttavia, anche se non riuscissi a condurre un tal tema, un tal dramma, alla compiutezza artistica cui aspiro, spero almeno di riuscire a dare qualcosa che possa in qualche modo contribuire all'avvento di una nuova cultura.

Giunto così al termine della mia conversazione, spero di non aver profittato della vostra pazienza. Ma, venendo qui, io ho accettato anche di compiere un dovere che mi lega ai miei colleghi registi che lottano per la realizzazione dei loro ideali artistici, di là d'ogni passione politica, e tale dovere non è l'ultima ragione che mi ha spinto ad accettare il gentile invito del Vieusseux che mi dava l'occasione di entrare in colloquio con voi, che, impegnati nelle diverse attività dello spirito, accrescete con le vostre opere e con le vostre ricerche la cultura e sopratutto la difendete da ogni fazioso, delittuoso tentativo di comprimerla. Anche per quanto riguarda il cinema i tentativi di avvilire i generosi sforzi compiuti da alcuni registi, oramai famosi in tutto il mondo, non sono da sottovalutare. E' proprio di questi giorni l'aspra e interessata polemica di certa stampa contro l'ultimo film di De Sica « *Miracolo a Milano* »: polemica, badate bene, che camuffandosi sotto forma di speciosa critica estetica, non riesce a nascondere un fine grettamente politico.

Non siamo più agli inizi nel campo del cinema, siamo già nel pieno di una lotta coscientemente ingaggiata, contro i nostri registi, dopo la serie di episodi che già avevano dato il primo allarme. Ieri si è boicottata la proiezione del film « *La terra trema* » di Visconti; poi si è tentato di negare le provvidenze governative sancite da una precisa legge al film di Pietro Germi « *Il cammino della speranza* », e ben altro potremmo citare.

E' perciò un dovere degli uomini di cultura, a qualunque fede politica essi appartengono, difendere una espressione d'arte quale ha mostrato d'essere il nuovo cinema italiano.

In fine che cosa vogliamo tutti noi?

Un cinema che continui ancora ad essere all'estero un'alta manifestazione dello spirito creativo italiano; e chi potrebbe volerci male per questo?

Vogliamo che gli artisti siano liberi di trattare tutti quei temi che sinora li hanno ispirati, e chi può rimproverarci per questo?

Certi come siamo che il nostro linguaggio trae la sua forza da uno spirito profondamente nazionale, è in nome di questa sua forza che noi chiediamo unicamente il diritto di continuare a creare nel clima che più si addice ai nostri ideali.

Perciò non suoni gratuito il nostro appello alla solidarietà che si rivolge sopratutto a voi, uomini di cultura, che avete più a cuore le sorti di tutta l'arte italiana.

Giuseppe De Santis

Visconti e altre ragioni

Non si può dire ancora di essere giunti a definire a isolare la incognita del dopoguerra, con tutto ciò che importa di fenomeni, e intanto nell'arte — si intenda nell'arte, in quanto non si rifiuti alle investigazioni più impegnate, agli esperimenti, in nome di un *quid* non ancora guadagnato e magari assai lontano dai nostri provvisori orizzonti. E probabilmente ci muoviamo su un terreno di approssimazioni, forse il nucleo interno dei problemi ancora tende a sfuggirci e ci insabbiamo di continuo su stratificazioni periferiche — ma intanto è necessario calcolare che troppe resistenze, troppe costrizioni si pongono a bloccare le indagini alla periferia, a precludere acquisti definiti (ma in quanto tali? o in quanto preludono a rivolgimenti, in quanto insistono su ragioni dell'uomo saccheggiato? in quanto battono e battono contro il muro di un sistema? in quanto propongono esaltano un problema, una problematica?).

In questo senso c'è un lavoro dell'arte che ci soccorre e che conta, in questo senso avvertiamo l'opera caricarsi di infinite sollecitazioni e allusioni, per una spinta che c'è in essa verso la coesistenza di problemi e problemi: su immagini su pagine su sistemi di figure. Da ciò anche, in fedeltà al nostro tempo, il rifiuto di certi miti e l'introduzione più viva di altri nell'àmbito della nostra esistenza; si dica anche un impeto acuto acutissimo (di domande e domande, di urti) contro il mito apollineo, in uno spazio cui sembra toccare a nume un Sisifo (ma un Sisifo responsabile, davvero, e sempre in rivolta; magari, per un Camus, un Sisifo « felice »). Lavoro infine consapevole della propria sperimentalità e sempre incalzante sul mondo, con interna coscienza dell'esperimento, con impegno verso il tempo del proprio esistere; anche a rischio di bruciarsi dentro un giro di intenzioni e di accaduti: ma consegnando un risultato altro dal ricevuto; spezzando, o tentando di spezzare, la maglia del silenzio pattuito, il gioco dell'accettazione automatica — davvero battendo e battendo sull'anello che non tiene.

Allora, anche il film del dopoguerra avrà obbedito nel suo farsi a motivi così brucianti, a intenzioni così animate (ma fino a che punto di sincerità, fino a che punto di intelligenza?); rivoltando stracci e stracci di una non-libertà, cercando l'unghiata sulla realtà, e un

punto per costruire e proiettarsi in un futuro? Certo che il film del dopoguerra conterà soprattutto come investigazione sulla realtà, sul modo di essa di addensarsi in costruzione, in discorso; e per una linea tesa su un da venire, per il rifiuto a un sistema di regole bloccato, a un « codice di comportamento » (il vizio più vistoso del cinema). Ma se è vero che all'inizio questo coraggio di rifiuto è stato totale (si pensi a *Roma città aperta,* si pensi a *Paisà*), è anche vero che in seguito un lavoro quantitativo ha mosso ragioni spesso periferiche, attenuando il dato critico dell'invenzione; e allora molte aperture felicemente intuite si sono grado a grado bloccate, una sorta di sclerosi ha insidiato un sangue ricco e colmo di forza (la forza, e i veleni di essa) e l'unghia a volte si è scalfita su certi dati amarissimi e la cronaca è rimasta troppo ferma a pesare sul discorso: fino a una sorta di palude in cui si è trovato a guazzare e guazzare certo cinema italiano. E domani si potrà stabilire se, o fino a che punto, si sia trattato di una « rivoluzione rientrata »; ma oggi si può dire che la curva non è stata completa, che a un certo momento si è stati tentati di tradire l'immagine, il vigore di essa, per le difficoltà che implicava un lavoro di addensazione, di sintesi — figure cioè che nascessero per un'operazione attenta, per un'invenzione primaria; che comprendessero anche i fatti marginali entro un valore, entro una durata corale: con il coraggio anche di una prima difficoltà di lettura, ma appunto per giungere al *cuore* del lettore salvandolo dal vizio accumulato (da anni, forse da sempre): delle sensazioni scentrate, dell'aneddoto fermo, delle spiegazioni dovute. Invece si è veduto certo cinema italiano esercitarsi su problemi vistosi ma giorno su giorno denaturati; e il fatto politico, mettiamo, ha avuto bisogno di paradigmi, di tipizzazioni rigide; e il fatto sessuale ha avuto bisogno di figurazioni accomodate (ancora il vizio della « vamp »), di battute e battute, fino alla dilapidazione (1).

L'arco più vivo allora rimane teso tra *Paisà* e *La terra trema,* ed è entro di esso che sarà possibile fermare gli acquisti e i vizi del film « neorealistico »: dai quali può nascere (o sta nascendo) un nuovo periodo attivo o invece la parabola contraria, il ritorno alle convenzioni, ai « codici ». Questo per il permanere all'interno del lavoro di elementi occasionali, non necessari; per un'invenzione non

(1) Si noti però che esistono anche delle ragioni non-estetiche che hanno influito, e influiscono, a fermare la curva ascensionale; per lo meno impedendo un lavoro più vivo, specie ai « maggiori »: in modo che la produzione scivoli automaticamente su nomi minori, meno impegnati. Si legga anche, a proposito, l'intervento di Luigi Chiarini: « La crisi c'è » (« Filmcritica », n. 5, Roma, maggio 1952 e « Bianco e nero », n. 7, Roma, luglio 1951).

più assoluta ma di continuo mediata da proposte esterne (non ultime, quelle del soggetto): un gioco che suscita vistosi sbilanci e insidia molte possibilità attive. (E' vero, sono i rischi quotidiani del cinema, e le indulgenze in proposito non sono né poche né nuove: ma bisogna calcolare ormai la raggiunta situazione del film entro il panorama delle arti, la presenza di nuove esigenze di lavoro e di giudizio — anche il film infine vale in quanto costruzione poetica della realtà, in quanto opera consegnata a un significato complesso; non per sole emozioni che susciti o per impressioni che provochi, ma appunto per il potere che abbia di alludere a un mondo, a una figura dell'esistenza — e a tempo e a destino e a condizione umana, ritrovandosi per questo in piena vita).

Entro questo arco gli acquisti, entro questo arco i vizi. E in generale si è trattato di un lavoro affrontato con una facoltà assolutamente nuova da noi, obbedendo soprattutto all'intenzione di narrare a specchio della vita e accendendosi sullo spazio minimo che si voleva sentire tra vita e arte, che era giusto sentire tra vita e arte; per cui poteva essere più imporante a un certo momento non l'angolo dell'operazione esercitata sulla materia ma la materia stessa in quanto si faceva luce.

Ma su quali direzioni si attuava un lavoro simile?

Prima, la direzione Rossellini: tutta una strada di esperimenti condotti per un'intelligenza accesa ugualmente su fatti primari e su fatti assolutamente marginali; ma un'intelligenza che non tiene il gioco psicologico, che è bruciata immediatamente sulle cose, su un potere lirico di condensazione e di rottura, su una facoltà unica di grido; che non sopporta la tesi né la fatica del narratore che si distacca dal racconto e lo domina e va aggregandolo come opera. Narrazione interna allora, fino all'epilogo straziato, ma vivo solo in quanto epilogo, di *Germania anno zero* (1948): e vivo in un alto silenzio, nell'attesa di voci d'uomo: voci certo tragiche di innocenza e dannazione insieme. Una forza, quella di Rossellini, che è tale solo in quanto riesca a concentrare fino al massimo il rapporto narratore-cosa, o non è; e quindi conosceremo un narratore decisamente minore in *Stromboli* (1950), mentre avevamo conosciuto un lirico minore, ma non risibile, in *Francesco giullare di Dio* (1949). (Ma a proposito, si pensi all'altezza assoluta del modello; si vedrà subito quali difficoltà presenti il giudizio su un racconto così levigato, si capirà come non vi si possano applicare soltanto i lumi di un rigore tutto storico e alla fine privo di partecipazione critica).

Seconda, la direzione De Sica: da *Siuscià* (1946) a *Ladri di biciclette* (1948): un lavoro più pensato di quello rosselliniano, e

con pericoli di altra natura (sappiamo tutti ormai trattarsi di pericoli sentimentali). Oggi appare chiaro che per De Sica, e per Zavattini, non si trattava di un problema di violenza espressiva, non si trattava nemmeno di rivolta, ma più pacatamente di attenzione umana e stilistica diretta a costruire opere di partecipazione, d'indagine (un'indagine che si manteneva anch'essa a distanza minima dalla vita, che denunciava, con un suo modo vigoroso, le crepe di un tessuto sociale malato più che il tessuto in quanto tale; alludendo non tanto a un mondo più attivo, quanto a un mondo più buono. Su questa strada allora è probabile che il frutto più denso rimanga ancora *Ladri di biciclette*, sul limite appunto « quarantottesco » cui si allude. Dopo verranno le ragioni, ricche in un loro esito di intelligente contaminazione, ma troppo insidiate ancora dal sentimento, dall'accumulazione di motivi e mosse minori, di *Miracolo a Milano* (1951): fino alle nuove amare denunce di *Umberto D* (1952).

Terza, la direzione Visconti: la più complessa evidentemente, soprattutto in senso stilistico, e inoltre con una sua rigorosa difficoltà di lettura.

Ma si sa che a questi nomi impegnati in un lavoro e in una polemica altri se ne affiancano: minori, ma non certo per i problemi che sollevano, semmai per il modo con cui li sollevano, per le preoccupazioni spettacolari, per la dispersione dell'invenzione su zone e piani diversi; e in queste zone evidentemente i vizi, gli sbandamenti più massicci: poiché a volte si è finito per prendere a modello certe linee, certi umori delle opere maggiori innestandoli su un diverso terreno; non solo, ma si è finito per lavorare con un'assistenza sbagliata, con un riferimento, nei calcoli del racconto, al costume di un cinema vecchio e abusato: il « deus » di certe opere rimanendo, anche tra cose toccanti e mosse e sincere, la « quadratura » delle ragioni spettacolari, lo sbaglio di innestare figure assai dense e significanti su un tessuto troppo facile; l'ambiguità quindi dei valori critici.

Ambiguità (a volte inesistenza) di valori critici, ambiguità di valori stilistici: la crisi — dopo l'affresco de *La terra trema*, dopo l'intelligenza di *Ladri di biciclette*, il grafico della discesa, fino a un clima generale di stanchezza (un clima, s'intende, dovuto anche a continue insidiose modificazioni sociali; ma la crisi esiste; giustificarla non è negarla) (2).

---

(2) E' chiaro che bisognerebbe intraprendere uno studio assai fitto sulla zona cui si allude; una investigazione rigorosamente critica su un gruppo di opere, da quelle di un De Santis a quelle di un Germi, di un Castellani; opere che hanno sofferto di esaltazioni e noncuranze in misura arrischiata, e che domani si potranno vedere — spente le esercitazioni troppo appassionate, gli influssi

E' appunto sul limite raggiunto dalla crisi che si addentrano due opere vicine: *Bellissima* (Visconti, 1951); *Roma ore* 11 (De Santis, 1952): ognuna con una sua presa sulla realtà, con sue precise esigenze. Per De Santis si trattava di liberarsi di un bagaglio di esperienze troppo vistoso, e quasi di ricominciare da un ipotetico zero. (C'era stato *Caccia tragica* (1947) con il suo vigore innegabile di rappresentazione — le figure le terre, se non ancora tutto il racconto; poi gli interessi ambigui di *Riso amaro* (1949), quelli di *Non c'è pace tra gli ulivi* (1950): un De Santis evidentemente in preda a una intelligenza esasperatamente tecnica, amaramente lontano dai primi movimenti rivoluzionari che conosciamo). Tuttavia, in *Roma ore* 11 l'operazione non è stata spinta alle ultime conseguenze e la preoccupazione dello spettacolo si è introdotta prepotente nella parte centrale dell'opera, giocando (anche se a prima vista può sembrare il contrario) contro la tempra della protesta. Alla fine resiste la felicità piena dei primi movimenti: l'introdursi di un'opera in una realtà, la rispondenza sapiente tra presenze visive e racconto e coro: un mondo femminile, anzi la donna della nostra realtà, della nostra condizione, vista nei suoi legami con le apparenze e l'amaro di una società; e la relazione con l'uomo, docile o crudele, attraverso incontri e scontri e atteggiamenti, per una invenzione interessata a figure che si fanno coro: fino alla situazione panica subito giocata sulla necessità del crollo — e ancora il modo con cui si introducono in un rapporto simile le cose le risonanze gli aspetti del mondo! o la domanda acuta della chiusura che impegna il lettore e dura al di là del tempo di lettura.

Per Visconti si trattava probabilmente di un esperimento, di un tentativo di portare sullo stesso terreno ragioni creative e no, cercando di giungere al lettore per una via meno impegnata che nelle opere precedenti; ma è vero che il film, a una attenta lettura, finisce per risultare anche come un saggio viscontiano sulla propria poetica: impegno interno del narratore che cerca di chiarire a se stesso certi problemi espressivi; introducendosi con una sua voce entro le linee di una crisi e apportandovi, da un lato modi di risoluzione, dall'altro problemi. Intenzione di rinnovamento, ma spostando provvisoriamente gli interessi del narratore verso una zona di registrazione; toccando anche, in certi momenti, la situazione joyciana del narratore che « si cura le unghie » in un angolo; mentre interviene vivamente in altri momenti che si pongono come *nodi* espressivi della narra-

delle mostre, un certo conformismo — in una luce più giusta, nel loro valore di blocco di organismo. Del resto oggi ci si può accorgere che tutto il cinema del dopoguerra (europeo e americano) ha già bisogno di una lezione critica più esatta, esercitata con un distacco che solo il tempo potrà fruttare.

zione: la cui linea rimane fedele, con varie approssimazioni, a un « discorso di tutti i giorni », Alvaro): un discorso, s'intende, che Visconti ancora non conosceva. Ma bisogna osservare da vicino quale sia il senso di un simile regime, quali i probabili risultati, la forza d'intervento sulla realtà. Intanto, fino a che punto il narratore può esercitare la sua indagine su « tutti i giorni »? con che mezzi? Difatti a un certo momento ci sarà ad attenderlo il rischio della cronaca (di una cronaca non assistita cioè), la narrazione che ricade poveramente su se stessa per esserle mancata una verità. Ora non è una verità che manchi a *Bellissima*, ma è difficile stabilire fino a che punto essa sia centrata su un personaggio, su un nome, e fino a che punto invece si allarghi e raggiunga e tocchi più grossi problemi. Infine, sarà più importante, in senso critico, il centro del racconto, il nucleo, o invece la parte allargata di esso: le annotazioni, i riferimenti, la critica per cenni e moti subito tralasciati? E quale sarà la facoltà di accumulazione, di registrazione del narratore? (3).

La verità di *Bellissima*. Una tensione critica continuamente presente nel discorso, e perfino nei luoghi di maggior resistenza della materia rispetto all'invenzione, all'intervento estetico: tensione esercitata su ritmi dilatati o accentrati, su figure o anche su abbozzi appena; tensione dalla quale risulteranno gli elementi base della vicenda e dell'indagine. La sessualità panica che invade la vita italiana, nei vari strati sociali (Corrado Alvaro, cogliendo il problema alle radici, scrive: « sessualità ignara »; « ignara crudeltà di vita »; « paese sovrappopolato »). La crudeltà assoluta del rapporto sociale, oggi e qui, anche attraverso accaduti e accaduti che possono sembrare innocenti (in questo senso il film si costruisce e procede appunto con l'innocente spietatezza di certa nostra cronaca più viva). La forza di protesta contro la situazione, che se ne leva (polemica verso un assetto sociale, ma anche polemica più larga verso l'esistenza in quanto tale). Ma non esiste un bersaglio preciso verso il quale si puntino la protesta e la domanda (o si tratta di un « falso-scopo »: il mondo del cinema): esse risultando invece dallo stesso incontrarsi e scontrarsi: tra persone e persone, tra persone e cose, tra persone e mondo; finché i personaggi sono tali in quanto rappresentano (ed esaltano) qualcosa che

(3) A proposito dei rapporti tra personaggio e racconto si possono confrontare diversi interventi della critica italiana, e soprattutto: sul n. 78 di « Cinema » (Milano, 15 gennaio 1952) la vasta recensione di Guido Aristarco e una nota di Luigi Chiarini (« Pane al pane... »), Sul n. 2 (152) de « Il mondo » (Roma, 12 gennaio 1952) la recensione di Corrado Alvaro, sotto il titolo « Ritratto di donna ». Sul n. 2 della « Rassegna del Film » (Torino, marzo 1952) la recensione di Fernaldo Di Giammatteo.

è fuori di essi e che preme e ne governa gli atti, le mosse. La linea narrativa del film obbedisce a una disposizione simile; iniziando da un registro corale, guadagnando una curva abbastanza aperta del personaggio, sempre più saliente (fino all'*en plein* riconoscibile nella forzata orizzontalità del pianto della bambina, di ossessionata insistenza: una situazione che vuole travalicare le condizioni spazio-temporali entro le quali si attua, diventando simbolo di tutta una più vasta condizione); mentre la seconda parte, con tutte le occasioni e le grida e i resti narrativi, tende nuovamente a dilagare sui personaggi. Ma il film avrà raggiunto il suo pieno significato se avrà condotto il lettore a una partecipazione tale da riconoscere nell'amplesso simbolico del finale (con l'energia delle presenze fisiche, con la tensione tra di esse instaurata, con i simboli erotici più vivi) la storia rissosa e tenera e crudele, ma alla fine altissima dei nostri amplessi: di uomini in quanto « portatori » con donne in quanto « vasi » — e la coscienza che pretende il rapporto — spinto fino ai frutti: i figli, la nostra proiezione: di noi in un tempo che non ci appartiene, il carico su essi di una incognita che non conosciamo.

Per Visconti stesso sembra si tratti di « un film su un personaggio » (4), ma la dichiarazione impegna relativamente un giudizio, la domanda si pone ugualmente: fin dove l'opera, la verità di essa, risulterà centrata sul personaggio? O succede al film, come può succedere a un libro, di partire da un nome su cui poggia l'invenzione iniziale per ritrovarsi in un pieno di vita, in un *caos*: un vivaio di immagini appena cresciute, che insistono e insistono fino ad assumere ragioni di architettura entro l'opera, ad esserne un vero *specimen*; sicché il personaggio è vivo solo in quanto risulta investito di continuo dalla pienezza dello scambio e finisce per cedere a una sorta di ondata che gli accumula intorno fatti e fatti, figure e figure. E la situazione-limite è quella più sentita del nostro tempo: il personaggio spesso ricacciato sul fondo del racconto, che assiste agli sviluppi agli accaduti che lo condizionano sbandandolo ora al centro ora ai margini della vicenda: col dominio a volte totale delle cose su lui, con l'insistenza assidua di fatti su lui: fatti cose che infine lo introducono nel coro: ecco che è diventato « una voce », non « la voce »; ecco che ha trovato il limite sul quale può ancora essere vivo e operante: ma in quanto di continuo sollecitato dalle ragioni corali, in quanto messo in crisi da esse.

(4) Si confronti l'intervista di Michele Gandin (Storia di una crisi in « Bellissima » di Visconti) sul n. 75 di « Cinema » (Milano, 1° dicembre 1951): nella quale si chiariscono diversi motivi del lavoro viscontiano.

Il personaggio allora diventa un punto di riferimento del racconto, una direzione entro lo snodarsi di esso; ma non ne assume tutti i valori e mantiene una apertura verso l'esterno. E si apre, in *Bellissima*, come donna (mettiamo, la pietà ormai materna verso Annovazzi), in preda a un moto fisiologico ancora oscurato, legata a un fondo sessuale che la disegna a figura (incarnazione di un ritmo che è la vita stessa, l'origine assommata in ogni gesto): un fondo in qualche modo panico e arcaico — entro una società « dialettale » come la nostra, ancora vicina a certe dimensioni ancestrali; ed è chiaro che sotto questo angolo la Maddalena di *Bellissima* non è del tutto esterna né alla Giovanna di *Ossessione*, sessuata fino allo spasimo, né alla madre de *La terra trema*, altissima e mitica. (E si noti che la Magnani ha saputo giocare in pieno in questa direzione: tutte le sue mosse i trasalimenti le accensioni partecipando di un pressante retroterra, di una storia patita e offesa e tuttavia accettata: una storia che si accende su ogni atteggiamento e incombe con una sua desolata fermezza, col disegno di una curva continua sulla vicenda).

Maddalena è femmina moderna e antica, agisce assiduamente dall'interno di una relazione accettata con l'uomo: un vincolo investito di giovane furore — ed è dall'interno di esso che costruisce, è dall'interno di esso che si spinge su un terreno che diventa sociale a furia di allargarsi su cose e cose: tra risse e schermaglie e teneri intrighi; ma è un vincolo che la donna sembra accettare anche, o soprattutto, per la rissa che c'è in esso — e per questo vivo, e viva, lei, solo dentro la rissa. (A illuminare questa situazione basta pensare, mettiamo, ai colloqui con Annovazzi, fino alla sequenza del fiume; dove l'atteggiamento di Maddalena è di una creatura che crede al sole e al mondo e all'amore in essi, ma non all'amore, al sesso, in quanto scambio « economico »: senza la parte del furore innocente, dei trasalimenti, della partecipazione disperata alle cose, all'esistenza).

Questi e altri fermenti umorali nel racconto, e non si esauriscono totalmente sulle immagini ma affondano in uno spazio più scavato. Esisteranno allora due letture per *Bellissima*, e la prima sarà ferma alle ragioni del personaggio, parteciperà alla crisi di esso, alle avventure, fino alla fine: dove non c'è nemmeno soluzione della crisi ma allargamento; in quanto il disagio, il rattenuto dolore, vogliono investire nomi e nomi e proiettarsi al di là della « rappresentazione ultimata », della « ribalta spenta ». Basta pensare del resto ai movimenti ultimi, insistiti sull'amplesso e sulla presenza della bambina, fermando quindi le figure su una situazione: la rissa d'amore, i frutti

di essa; si dica anche: la linea ancestrale dell'esistenza. Ma una seconda lettura, più approfondita, più attenta alle parti strutturali del racconto, gioverà a penetrarne altri sensi, ad avvertirne con pienezza il lato di esperimento, l'*engagement* a nuove riuscite del film; e sarà in questa direzione che l'opera si addentra nel terreno della crisi. Si badi intanto che Visconti, proprio là dove sembra « curarsi le unghie », nelle zone cioè di maggior distacco, inclina decisamente verso nuove esigenze di una sua poetica (e per questo si è accennato a un saggio): che si attua per una tensione costante (con pochissimi scarti) verso la figura umana, verso le cose, per impegnarne le risonanze più inquiete e profonde e tuttavia ancora in ciò che hanno di orizzontale: risonanze che a volte sono aggregate tutte su un valore figurale — ma da un angolo che fa pensare a una disposizione non umorale ma assai complessa e compatta: da ricordare a tratti certi scatti stroheimiani, depurati del fasto e della nostalgia. Una inclinazione, alla fine, a calare fino a un massimo di pienezza persone oggetti entro una colma cadenza: che qui in *Bellissima* mantiene la larghezza che già conosciamo dalle altre opere, ma senza il risultato di costruzione compatta, il « blocco poetico della realtà » (che era la prima ragione de *La terra trema*); piuttosto per brani e brani accumulati — e si è già detto di una facoltà di accumulazione che è unica in Visconti; accumulazione, registrazione lineare tale da disegnare, già essa sola, il racconto, alimentando il personaggio per scambi continui con l'esterno. (Si pensi al personaggio Annovazzi. Nasce dentro il racconto, si può dire, per successive aggregazioni; si mantiene in qualche modo sul fondo affidandosi specialmente alla disposizione mimica che lo esterna: fino alla saturazione, a furia di aggregazioni, nella sequenza del fiume. Poi intraprenderà la curva discendente, tornerà per successive detrazioni nello spazio del coro: per finire, giudicandosi, su un gesto: la stretta di mano. Mentre il personaggio del marito non subisce grosse modificazioni: vivo e massiccio e sempre stretto a una sua cronaca gridata attraverso la quale lo raggiunge il mondo, e lo opprime lo sorprende o lo infastidisce. Il lavoro, l'amore sembrano essere i punti cardinali della sua esistenza: nella quale la figlia si leva, come frutto appunto di essi: la figlia che è, d'altro canto, il personaggio più inconsueto del film: una presenza, si direbbe, stranamente orizzontale, insinuata assiduamente entro la vicenda di cui è in qualche modo leva — ed è vero che tale orizzontalità denuncia una posizione di non-pietà del narratore; ma non si tratta di un distacco critico sofferto sperimentato fino in fondo?).

E' proprio l'accumulazione che può rischiare il disfacimento dell'opera, se spinta alle estreme conseguenze; o al contrario gettare le

premesse per inedite aperture narrative; ma in *Bellissima* non c'è l'intenzione di andare fino al fondo del problema, i rischi sono strettamente calcolati, la scelta avviene già nell'atto della registrazione; le accumulazioni quindi sono precedentemente interessate all'architettura dell'opera — basta pensare a certe inquadrature brulicanti, davvero « sovrappopolate », di risultato plastico immediato, di presa critica penetrante sulla realtà; o a certe altre giocate tutte in profondità, dove il senso della luce già da sé tocca e costruisce; e così avremo dei silenzi davvero desolati, momenti puramente afonici, e all'opposto l'accavallarsi (una scomposta materia della vita) di voci e voci su immagini e immagini; giungendo la registrazione della realtà fino a un limite di crudo, e crudele, espressionismo: fino alla rottura. E' su questi motivi evidentemente che Visconti riesce a salvarsi dallo *spettacolo* pur lavorandovi dentro: in quanto cioè impegnato a dominare la materia da una sua distanza (che a una prima osservazione può sembrare « cinismo » mentre è una posizione rischiata di partecipazione), a farla risuonare in più sensi: ora immediati, ora mediati da un intervento stilistico esercitato sulle immagini o sulla parte sonora o sui legamenti del racconto. (A proposito dovrebbe esser chiaro che certe immagini addensate, certe sequenze giocate entro un'atmosfera totalmente depurata dalla cronaca, non sono sempre e necessariamente fatti « formalistici », ma piuttosto « stilistici »: che rispondono d'altro canto a certe esigenze ritmiche, in senso lato, di ogni forma di racconto. Esiti che servono spesso a bilanciare la costruzione da un lato, dall'altro a raggiungere il lettore per una strada più acuta, anche se più difficile; mentre non bisogna dimenticare, oggi, per non creare nuovi equivoci, che l'asse costruttivo del film, al di fuori di ogni *specifico*, è un asse figurativo).

E siamo ancora nell'àmbito dell'accusa; il mondo rappresentato resta in crisi e si rispecchia in un'opera che risente profondamente di richiami, di motivi non ancora chiariti fino agli ultimi segni; un'opera che da un lato si muove da un nucleo (la storia dei personaggi), dall'altro riesce appena a contenere i propri fermenti, sacrificando una parte presumibile di sé; non senza puntare, tuttavia, verso zone inesplorate in senso espressivo. Così da un'apertura corale che desta sensi di avventura, di pieno contatto col mondo, si giunge, attraverso l'anaisi spietata di fatti e fatti, attraverso il progressivo sfaldamento di un ambiente chiamato a rappresentarsi, a una chiusura che è tragica (di quel tragico quotidiano così inespresso ma così insistente sotterraneo in una società dilapidata).

Allora, chiusura del personaggio? Probabilmente, se esso si ritrova vivo solo su un dato fisiologico, in una forza (o una furia?) di

esistere riportata alle ragioni primordiali: il sesso, l'ordine maschio-femmina assistito dall'Eros: la penetrazione, unica non frustrata nell'altro da sé. Ma intanto lo stesso personaggio può aver risolto le povere inquietudini di una sua vicenda per entrare in un ordine di conoscenza più vasto. Ha conosciuto dei « totem », ha conosciuto dei « tabù » anche dentro una società minima; ha pagato una parte di sé, ripetendo, magari per allusioni, il rito arcaico e crudo del sacrificio a fecondare qualcosa. Che cosa? E' qui che il problema si sposta tutto sul coro. Fino a che punto una società come questa riuscirà a esistere e a giustificarsi: a far storia? Fino a che punto può reggere il codice di relazioni sul quale viviamo e ci incontriamo e ci tramandiamo? Quale il senso di ciò che consegnamo ai figli, sapendoli curvi in un « da venire » incognito a costruire il loro tempo?

Sarà dunque sotto questo angolo che avvertiremo l'insistenza sulla domanda anche in *Bellissima;* il dato evidente sul quale il narratore si salva e non si tradisce: entro una fedeltà alla cronaca, come punto di avvìo, per organare un discorso non assoluto ma traseferibile in una più ampia dimensione: dove le figure inizialmente strette da limiti precisi di tempo e spazio diventino simboli, e la cronaca trovi l'assistenza che la sollevi ad altro valore, ad altra durata — sussistendo, per queste e altre ragioni, il rischio del lavoro viscontiano (ma in genere del film impegnato su problemi), di non reggere cioè una lettura sbagliata.

(E' chiaro che il film che si muove dalla cronaca, abbandonando il codice dello spettacolo, allude nel suo farsi a una lettura assolutamente nuova; dal momento che non rispetta le regole di una facile partecipazione, di un modo emozionale periferico; pretendendo un impiego di facoltà tale da riferire tutti gli interessi e gli umori a una direzione assiale. In ciò consisterà allora la vera antiteticità tra l'opera « realistica » (nel senso più largo dell'accezione): la prima, muovendosi da sentimenti stabiliti per sempre in un « morto Olimpo » aggrega le sue ragioni su fatti depurati, codificati da sempre: in modo che giunga agli ultimi esiti completamente risolta, scontandosi man mano nel suo procedere; mentre la seconda, rifiutato appunto il « morto Olimpo », si dirige dalla realtà, dalla cronaca magari, verso un « quid », verso un risultato critico definito, e per questo non lascia false libertà alla lettura, sollecitando invece una libertà responsabile, una coscienza).

Alla base dell'opera viscontiana comunque c'è sempre un problema di lettura: cioè, essa pretende di esser letta fino alle ultime istanze, penetrata in tutti i rapporti — da ciò nascendo: la difficoltà relativa di *Bellissima* e di *Ossessione*, in quanto in esse esistono

una curva dei personaggi e degli scatti emozionali che godono di immediate possibilità di comunicazione; anche sfuggendo alla lettura comune la parte propriamente strutturale dell'opera; la difficoltà più sentita de *La terra trema*: dove il personaggio è dentro la struttura stessa e il rapporto narratore-materia è spinto a un *maximum* di linearità; dove tutti i movimenti vivono in funzione dell'unica desolata pronuncia, tutto — uomini cose paesi — diventando coro.

Si pensi ora a *Ossessione* (1943), al modo che aveva di alludere subito a un discorso nuovo per il nostro cinema, e sia pure arrischiato; si pensi al coraggio che aveva: di penetrazione fin nelle cose più cieche dell'uomo. L'orientamento che denunciava era di un Visconti spinto verso il Sud, come zona di esistenza ancora gonfia di offerte e appelli e accecati misfatti: una direzione, al di là del dato meramente geografico, lungo la quale finirà per avvertire addirittura l'aprirsi di un mondo nuovo (*La terra trema*), o per spingere (*Bellissima*) certe situazioni fino a un afrore, a un assediato patimento che è di terre in cui il sole esalta e corrompe e tuttavia rigenera. E in Visconti persiste anche un'obbedienza culturale ben rara, che non si dichiara apertamente ma pure sommuove e lievita la narrazione: e sarà, in *Bellissima* mettiamo, la conoscenza attenta dominata di un clima che da noi si potrebbe chiamare « moraviano », ma con risultati alla fine più attivi; ne *La terra trema* la grande lezione verghiana (non un vero rapporto film-libro); in *Ossessione*, non tanto la maniera di un Cain (James M. Cain: *The postman always rings twice* - *Il postino suona sempre due volte*), che ha suggerito la vicenda, quanto certi più sentiti fermenti di tutta una cultura osservata dal terreno italiano, dei disfatti « anni quarantatré », denso di altri umori e di altre condanne. In questa direzione probabilmente Visconti ha sofferto il problema in tutta l'importanza che aveva; riportandone il coraggio di un azzardato *innesto*: una contaminazione che restituisse un'intensità sconosciuta al nostro film. (Ma in altro senso, con un *attivo* più risentito, il problema occupava gli anni più impegnati di un Pavese, di un Vittorini).

Si osservi: da un lato la scoperta di un mondo che allora significava libertà e avvenire, ma anche angoscia (per Pavese c'era una « grande angoscia americana »); un mondo che attraverso il libro più che attraverso il film voleva « procedere ad orecchio della vita » (Vittorini); dall'altro un *milieu* europeo — per Visconti l'influenza stilistica e umana, occidentale, e più ancora francese e renoiriana, ma con certe punte di espressionismo anche, denso e polemico: un *milieu* dorato e corrotto ma non ancora estinto, ancora con bandiere avverse nel pieno di una tragedia. E' in questo panorama che Visconti si ac-

cinge a narrare, da qui nascono i suoi primi movimenti verso una concezione del racconto per immagini. Una concezione che subito punta su più vasti respiri della materia, su più sofferta presenza delle figure nel racconto: sicché questo risulti caricato di umori, di fatti non depurati. E subito Visconti si orienta verso una « necessità » del personaggio: disegnato su un valore figurale che serri in sé tutti gli altri in un risultato di sintesi, e l'operazione vuol essere — anche se a volte offerta a vistosi sbalzi e mancamenti — di addensazione assoluta: fino alla figura di Giovanna, che alla fine sostiene e governa il regime stilistico dell'opera, essendone il centro attorno a cui tutto ruota (un grumo sanguigno: ma di sangue invecchiato sfiancato grasso di morbi), con il nero umorale che luttuosamente le si addice e la appaga. (Si pensi alla sua solitudine — di animale triste del suo sangue — in certe sequenze tra le più ferme insistite). Una creatura evidentemente nutrita di una dannata linfa — fino a un'intensità da Lulù espressionista — e subito assai più tragica della Cora cainiana. Questa difatti è mossa di continuo da impulsi relativamente decifrati: il risentimento razziale, oltre che fisico, verso il greco marito Papadakis, il senso dominante del *business*, l'odio determinato verso una parte della società che l'ha corrotta e serrata a un suo destino — e in questo groviglio una volontà ancora a suo modo attivistica, meramente americana (« Voglio lavorare e essere qualcosa, ecco ») (5). Ma la Giovanna di *Ossessione* da che cosa è mossa? Non sembra avere ragioni così precise, sprofonda sempre in una sua notte, non appartiene a un paese in cui « le persone non sanno fare altro che vendersi panini imbottiti tra di loro »; e allora i motivi del suo essere « qui e così » affondano più addentro nel tempo; c'è tutto un retroterra malato e denunciato dalla trama delle immagini, una società dalla quale essa è stata espressa: saccheggiata da sempre — le sue tare quindi sono infette e antiche e rituali: pressando nel sangue, fisiologiche a furia di non-libertà tramandata e accumulata, di carne umiliata in una successione atavica; ed è governata dal coito, cercandovi in qualche modo una carne non-malata, un appiglio. Il rapporto sessuale allora rimane necessario ma infetto, nel suo carico, sempre proteso a violenza e vendetta verso il mondo. Né Giovanna né Gino infine obbediscono a una realtà piena dell'uomo, conoscendone semmai una figura mitico-sessuale; e in quanto stretti così ciecamente alla meccanica del coito, rifiutati all'Eros per aggrapparsi a una fallica nudità, sfociano nel delitto necessariamente: il delitto diventando un fatto sessuale demo-

(5) James M. Cain: « *Il postino suona sempre due volte* ». Milano, Bompiani, 1948 (IV ed.).

nico, una forza non saputa giocare nel senso della costruzione e quindi tutta puntata sulla distruzione — un'energia aberrata per sempre: fino alla fine, all'immagine di Giovanna « bruciata »: un triste equivoco fantoccio, carni e sangue dilagati su un lutto spaventosamente profano.

Il furore allora sembra essere la ragione dominante dell'opera; ma non il furore « giovane » che governerà certi momenti di *Bellissima*, sempre alludendo a vita, sempre alludendo a una pienezza e a un danzato dolore; invece un furore atavico compatto, davvero *maudit*, la cui tendenza rimane funebre: essendo infine la Morte che governa gli incontri e gli scontri di *Ossessione* — davvero una discesa ai paesi della Morte. Nulla vi si salva; il dilagare della corruzione, lo odore addirittura, annichilante, di essa investendo tutte le facoltà dei personaggi: che sono presi entro una rete e sono larve predestinate a un loro gioco impietoso — un gioco in cui non esiste più nemmeno la *chance* dei dadi buttati sul tappeto. C'è difatti un dato di predestinazione che si denuncia fin dai primi impulsi dei personaggi, sull'impasto stesso che hanno, per l'angolo entro il quale sentono il mondo: così Giovanna è già in una sua notte fin dal momento in cui dice « Che spalle di cavallo avete... », e si dà per ciò che è, ma sempre con un moto interno di patimento; a differenza della Cora di Cain che non ha patimento e non ha profondità: tutta tagliata com'è su una dimensione e mossa da una forza calcolata. E alla fine proprio Giovanna sarà giunta a significare ciò cui non era pienamente riuscita appunto Cora: sarà divenuta cioè, attraverso la densità del racconto, « la progenitrice di tutte le puttane del mondo » — e s'intenda la forza che assume il termine nel momento in cui trapassa, e ciò accade per *Ossessione*, dall'accezione quotidiana saputa a una proiezione in qualche modo mitica. Sarà infine questo valore di proiezione, levandosi di continuo dal fatto reale per guadagnare una curva più alta, che riscatterà l'opera. A una lettura meditata infatti, a distanza di anni, si avvertono subito le zone del film operate su un piano minore: le parti in cui l'autore è preso da preoccupazioni tecniche, o cerca di spiegare la situazione con movimenti non più necessari: in un allentarsi del racconto, in un appiattirsi delle figure, in una soluzione dimostrativa, meramente emozionale, della parte sonora; e allora il vertice dell'opera, la penetrazione piena in un terreno di totalità, risulterà dalla sequenza del fiume: dove accade che la sostanza delle figure, vive in uno spazio calcinato abbagliato, e i movimenti di esse e il senso di antica disperata unione alle cose che hanno, il modo con cui esistono e si incontrano, ormai alti simboli, le riscatti in un limite pienamente umano; ed è probabil-

mente l'unico riscatto che godono, sul limite appunto della catastrofe: preparazione magari, sorta di estetica unzione ad essa; catastrofe poi risolta entro una nebbia, nella opaca dimensione della cronaca, su cui la Morte si accamperà come squassato fantoccio. (Ma Giovanna, come Cora in questo, è già diventata « vaso » di una nuova vita, aprendo quindi un nuovo rapporto con l'esistenza — restando tuttavia ancora da stabilire se stavolta si tratti finalmente di un rapporto attivo, di un bisogno pieno; o se invece sussista la condanna del bisogno meramente fisiologico: una prigionia ancora dentro una meccanica dell'esistenza. Comunque essa appare stretta per sempre a un modo quantitativo dell'esistenza, se dice: « Abbiamo rubato una vita... ora la possiamo restituire », obbedendo a una misura defraudata: una partita di dare-avere — ma bisogna subito aggiungere: ciò che ha potuto insegnarle tutta una società).

Un canto funebre allora? Ma si levava da un mondo che toccava il segno più acuto della dilapidazione, e in questo àmbito l'opera era evidentemente realistica: essendo un realismo, quello di Visconti, che non si appaga del contatto immediato con le cose, ma di continuo si spinge verso una misura simbolica, aprendo prospettive e accettando rischi, esperimenti, sbagli. Così in Visconti ci saranno sempre dei rapporti aperti e dei rapporti oscurati: un mondo esasperatamente denso vivo entro una dimensione che lo accoglie e lo serra. Anche in *Ossessione*, condannati i personaggi, condannate le loro spinte dentro il tempo, le « aperture » rimangono operanti nella *scena* dentro la quale si celebra la vicenda: il senso della strada, di una libertà toccata su paesi su cose su cieli; il ritmo con cui l'esterno raccoglie la dannata storia dei personaggi. E' una cadenza simile che sollecita la durata dell'opera, che altrimenti risulterebbe opaca, bloccata in una densità troppo spessa per non rischiare l'illeggibilità; una cadenza all'interno della quale si pone anche la presenza degli oggetti: che operano, alcuni nel senso del riscatto, altri invece in direzione di un greve insistito corrompimento.

E' in *Ossessione* che la cadenza viscontiana comincia già ad avanzare sue precise esigenze, per una attenzione rigorosa verso i problemi espressivi del film. Una disposizione soprattutto verso una partecipata distanza tra il narratore e la materia, che si attua sulla linea strutturale dell'opera, dettata da necessità interne (i personaggi) ed esterne (il mondo che li accoglie e li stringe); sicché anche qui si può dire di due letture: una diretta a penetrare i fatti, l'innesto alla cronaca; l'altra tesa a scoprire le proiezioni ancora oscurate che se ne levano, cioè il modo relazionale più investito. Molte cose difatti rimangono affidate a una disposizione ellittica, lasciando ampie facoltà

di intervento al lettore: dall'accaduto stesso del delitto, affondato nella densità di un ottuso silenzio, e per questo spinto verso una incombenza ottenebrata sulle cose; a certe reazioni dei personaggi minori, caricati di una loro disponibilità; a certe figure addirittura, affidate a un disegno appena tracciato. Ma alla fine queste e altre oscurità finiscono per dilatare assiduamente il respiro dell'opera, e renderla in un suo modo incombente e dilagante. Un rischio, da un lato, abbastanza sentito; dall'altro una nuova facoltà di « durata » che operava contro tutta una tecnica, allora di assai stretta osservanza. Una necessità narrativa anche, dal momento che il film voleva scendere fino a un « sottosuolo » e denunciarlo, con un atteggiamento che era non soltanto realistico ma crudele impietoso — il film costruendosi su un terreno relativamente interno a una cronaca per superarlo lungo lo snodarsi del racconto e ricercarne amaramente le incidenze su una più vasta storia dell'uomo. Il risultato non poteva essere totalmente bilanciato; nessuna strada forse era possibile indicare da una materia così desolata; ma basta calcolare il lungo silenzio di Vsconti dopo *Ossessione* per penetrare il senso di responsabilità che doveva averlo assistito; e si vuol dire della coscienza dell'autore, di non potersi spingere oltre su una strada così scavata, di aver bruciato forse tutte le carte possibili in una direzione: fino a un muro al di là del quale la materia non può rispondere, franando già nel suo aggregarsi. Del resto *Ossessione* era anche una sorta di sconfortato bilancio di tutto un mondo, nel quale restavano scavati nomi e nomi: da Stroheim a Pabst a Vigo a Carné a Renoir: testimoni di una combattuta violenza che era diventata a un certo punto lo scacco dell'uomo, un « monstrum » che nutriva e attanagliava senza risolvere; sicché oggi, al di là di ogni cartello (realismo populismo espressionismo) si può fermare di un lavoro così vasto la direzione unica: una necessaria crudeltà, una insistenza « a sangue » che pretendeva lucidità e consapevolezza e dominato furore. *Ossessione* poteva essere anche questo: l'ultimo grido di un'Europa troppo gonfia di umori corrotta alle midolla, insidiata fino all'interno del rito della fecondazione — o almeno a tutto questo poteva alludere nel suo levarsi al di là di un rapporto immediato. E ugualmente in senso stilistico: la progressione, l'aggregarsi sofferto della materia entro un ritmo; la esistenza di paesi persone cose che a un certo segno si fa relazione, e dura come tale, ma già scavata alle radici; e la catastrofe che diventa impossibilità di rapporto, frustrazione del contatto tra uomo e cose e mondo: la morte, ma appunto come rottura di uno scambio troppo insidiato di animalità e di abiezione.

Malinconica fine della rappresentazione — a ribalta spenta non

abbiamo che « un pugno di polvere », davvero l'eliotiano « spavento ».

E' certo che una delle ragioni del « neorealismo », forse quella assiale poiché allude a tutte le altre, è stata la sentita necessità di operare contro il Personaggio, così come lo consegnava la storia del film: avendo esso concluso, da Griffith alla scuola francese a Visconti, una sua ricca linea di esistenza; essendo giunto lungo tale linea a punte massime del suo modo di incunearsi nel terreno sociale e di agirvi, soprattutto nel segno della protesta. Ora, in una sorta di immaginato « anno zero », si trattava di sacrificarlo a « qualcosa » (una « uccisione del Re »?), obbedendo a istanze che incalzavano l'uomo appena vivo da un suo massacro, vivo da una sua guerra per una sua non-guerra: dentro questa cercando e cercando una nuova parola: sul libro, sul film, dappertutto.

Si è visto in *Bellissima* come il personaggio provi a costruirsi accettando la dilatazione dei propri rapporti; ma già in un « anno cinquantuno »; negli « anni quarantacinque » invece era giusto che il personaggio non avesse più carte per vivere, era giusto che si misurasse sullo scacco di un viaggio in un cieco mondo (*Paisà*), e in esso mordesse la polvere: in cerca di una parola, in cerca di uno scambio. Per il film italiano si potrebbe azzardare perfino che si trattasse di un immaginato viaggio alle fonti oscurate della poesia, di un'insistenza sconvolta alla matrice (anche se poi abbiamo assistito alla dispersione, alla paura verso certe operazioni che pure si sentivano necessarie). Poesia, ma come fatto soprattutto dinamico (6), e che voleva suscitare atteggiamenti e coscienze.

Il film « neorealista » intanto scaturiva, ma ancora oscuramente, da una condizione accostata il più possibile, per un disperso rito di sangue, alla ricerca di una « poesia-cosa », di un « quid » che in sé avesse una sconvolta forza di presa sull'esistenza. Era dall'interno di una situazione simile che voleva alludere al mondo e all'uomo: che ribaltava, o cercava di ribaltare, a nuova sostanza. Si è trattato infine di un impeto totale che subito si rispecchiava nel film per incontrollate incidenze e lo sommuoveva senza tregua — fidando anche in un dato non calcolabile, di una sorta di magìa che scaturisse dalle immagini: premendo alle origini di esse appunto l'anelito, l'urgenza di un ribaltamento che investisse individuo e società, arte e vita (7).

(6) In questo senso ci aiuta una definizione di Christopher Caudwell (« Illusione e realtà », Torino, Einaudi, 1950). « La verità della poesia è quindi non la formulazione astratta che ne scaturisce — il suo contenuto di fatti —, ma il suo ufficio dinamico in seno alla società — la sua sostanza, di emozione collettiva » (Dal capitolo: La nascita della poesia).

(7) E' chiaro oggi che troppi interessi si trovavano a insidiare la strada di

Che cosa diventava allora il personaggio dentro un gioco simile? Non poteva che allineare le sue mosse a quelle del coro, facendosi coro esso stesso (e non era già tale, mettiamo, il negro appena disegnato nel suo furore, in *Paisà;* o Dale o Cigolani?); e ciò non significava infine morte del personaggio, ma soltanto il curvarsi di esso all'urgenza di uno scambio sempre più vasto col mondo — e s'intende che un rapporto simile richiamava necessariamente inedite situazioni nel tempo e nello spazio; il motivo centrale dell'opera non incarnandosi più su un nome, su una figura, ma su una condizione. Anche l'invenzione quindi doveva finire per allargarsi, fino a non avere più resti periferici ed essere pienamente realizzata sulle persone, sulle cose: su tutte le persone, su tutte le cose. Si trattava di misurarsi in un mondo, di accetttarne il respiro quotidiano; ma si badi, salvandosi anche dal pericolo della « camera » che crea già in quanto tale. Partire dalla realtà dalla cronaca, ma per approdare a una costruzione, a una figurazione nuova di essa; e se da un lato ciò significava puntare la « camera » direttamente sulla materia, con un'operazione a prima vista elementare, dall'altro significava anche ricavarne tutte le vibrazioni, le costanti, e penetrare nella sostanza di essa, guadagnando da immagine a immagine un risultato pieno. (Ma si badi, non è, come purtroppo è sembrato, che si potesse lavorare con esiti calcolati a *priori;* a un certo momento la realtà si consegnava all'uomo solo se in lui operava la forza poetica a penetrarla; a un certo punto bisognava entrare nel gioco fino alle ultime istanze, calarsi nella materia stessa che si investigava e cantarla: avendola in se, esistendo in essa e tuttavia registrandola da una distanza critica).

Esigenze simili hanno suscitato un'opera come *La terra trema;* la quale chiude appunto la prima fase creativa del film « neorealistico »; opera intanto costruita sul pieno rischio dell'antispettacolo, chiusa in questo senso dentro un'intransigenza sconosciuta al film se non forse in Dreyer, nel Flaherty più alto. Opera che voleva, sì, descrivere un mondo, il Sud, ma anche riscattarlo entro la celebrazione, alludere a una coscienza in esso; e sappiamo che la prima esigenza di Visconti rimane quella di un « cinema antropomorfico », di « uomini vivi » e vivi entro uno « sviluppo dialettico », entro lo

un cinema simile; come è chiaro che certi vizi erano già covati all'interno della invenzione. Due ragioni negative che hanno sortito un provvisorio vantaggio; ma ciò non giustifica ancora che si possa minimizzare lo sforzo iniziale del realismo italiano; nè si può dire che sia giunto il momento, a furia di minimizzare, di accantonare tutti i problemi suscitati: i quali invece rimangono vivi e irrisolti e pretendono nuove aperture.

scambio continuo con l'altro da sé (8). Per *La terra trema* si è trattato di « incontro » in un terreno inesplorato, e il vigore del racconto si ordina specialmente su tre direzioni: la cadenza, la soluzione figurativa, la misura dialettale: gli stessi elementi infine che spingono il film nell'àmbito di una maturata verità — dentro la quale è la realtà, dentro la quale è il mito. (Ma si intenda la relazione tra realtà e mito come può risultare, mettiamo, da certe indagini pavesiane (9): sotto il segno di un « incessante sforzo di ridurre a chiarezza i propri miti »).

Realtà; mito: la stessa materia che aveva mosso anche il Verga dei « Malavoglia »; ma non si può dire a proposito che esista una vera corrispondenza, stilistica o di mero contenuto, tra le due opere, assai diverse nel tempo e nei modi di impegnare il lettore e l'uomo, mentre è chiaro che Visconti ha potuto trovare nel pieno risultato dell'opera verghiana un'indicazione continua e un'assistenza.

Un « viaggio nel Sud »; ma si intenda Sud nell'accezione più lata. Sud che è Sicilia qui ma potrebbe non esserlo; che è Sicilia in quanto in essa l'autore rinviene strettamente connessi il respiro della cronaca e il respiro di una storia patita e sempre intrapresa. Difatti la lettura ci restituisce, sì. il senso toccante di una realtà alienata, oggi e qui; ma anche l'insistenza di una condizione simile da tempo a tempo, e la forza di ciò che da essa può alludere a un genere umano saccheggiato, e la figura — magari la stessa toccata con mani sulla pagina da un poeta — di un Sud « stanco di trascinare morti »; di un Sud « stanco di solitudine, stanco di catene » (10).

E' in questo senso che ne *La terra trema* individuiamo una operazione assai alta, non ancora conosciuta dal nostro cinema; e si intende che entro lo svolgersi di tale operazione ci saranno sempre delle scorie, dei resti, che non intaccano tuttavia la compattezza eccezionale dell'opera: la quale si scava nel tempo e nello spazio secondo una progressione che vuole guadagnare un risultato corale, in tutta la pienezza dell'accezione — quindi Visconti può partire, met-

(8) Le definizioni sono tolte da « Il cinema antropomorfico » dello stesso Visconti (« Sequenze », n. 2; Parma, ottobre 1949). A una lettura approfondita si può stabilire che tale « antropomorfismo » risulta alla base di ogni relazione, come vi risulta la condizione « dialettica » della esistenza. Ci sembra anche che l'opera sfugga alla ristrettezza degli schemi dottrinari per dirigersi verso un più largo « umanesimo », verso « quella sinistra che è il progresso contro la conservazione » (Chiarini).

(9) Cesare Pavese: « La letteratura americana e altri saggi ». Torino, Einaudi, 1951.

(10) Salvatore Quasimodo: « Lamento per il Sud », nel volume « La vita non è sogno ». Milano, Mondadori, 1949.

tiamo, da un dato economico immediato per giungere con un lavoro di espansione a una figura di « economia » che tenti di avere in sé i segni tutti dell'esistenza: la storia dell'uomo infine.

Coralità dell'opera. E per un risultato simile Visconti ha bisogno di un linguaggio adeguato, quasi ricreato; che restituisca anzitutto il significato del fatto « lavoro », calato com'è pienamente entro natura, entro stagioni e d'altro canto investito — in una società che per essere saccheggiata è anche avviluppata all'interno di una misura ancestrale — di sacralità, di valori non ancora modificati da più vasti contatti sociali; poi, entro questo lavoro, che è anche lotta rispetto al cosmo, il crescere e il durare del gruppo familiare, continuamente assistito dall'Eros, di cui l'atto sessuale è veicolo (una situazione completamente ribaltata in confronto a *Ossessione*). Famiglia intesa come nucleo primo, elettivo, di società, e come tale tendente ad allargarsi su altri nomi; mentre dall'esterno, da una società impietosa, contro di essa si accaniscono, per assediarla e disperderla, forze di un lavoro inteso come « profitto ad ogni costo », o di una sessualità dilapidata su occasioni, disponibile e sempre insaziata. Quindi all'interno (famiglia) governerà una economia che racchiude in sé lavoro e sesso e consegna dell'uomo all'uomo — partecipazione a un mito attivo e avveramento di esso sulla realtà; all'esterno (società chiusa) una economia non più tale, in quanto dispersa in sopruso e ambizione e violenza. Ma tutto, all'interno di un conflitto smisurato con gli elemeni, con una natura sovente accecata sulla fatica dell'uomo; un principio che governa l'uomo nella sua fatica, nei rapporti: nel suo divenire; e quindi un ritmo « di stagioni » che si inarca sull'opera, con una sentita allusione alla misura verghiana.

Sarà infine una sostanza così densa a dettare il ritmo all'opera, e sarà la condizione medesima del narratore entro di essa, come in un viluppo, calato ormai in un tempo immemoriale che assiste la « tranche » su cui egli opera, rimandandola a una dimensione sempre più vasta. Ecco quindi il risultato ultimo della fatica viscontiana. La cadenza del film è tale che i movimenti dei personaggi alludono di continuo a un valore che li supera e li assiste: gesti quindi, che pur esercitati nel limite reale entro il quale sono veri, si caricano di un dato rituale non più separabile — gesti del lavoro e dell'amore e della dilapidazione e della sofferta tenacia. Non c'è periferia nel racconto (o paradossalmente tutto lo è); la « camera » obbedisce a una tensione costante che aggrega, movimento su movimento, il « blocco poetico della realtà »: al quale obbedisce lo snodarsi dimensionale, la penetrazione nel terreno rituale. Si osservi: il modo con cui l'opera si costruisce su una distanza costante tra narratore e materia (inter-

vento continuo del « campo totale », del « campo lungo », del « campo medio »; soluzioni descrittive e narrative affidate spesso alle « panoramiche »); il modo che hanno le figure di crescere entro una profondità spaziale che bilancia la larghezza del tempo; la necessità con cui i rumori, la parte musicale, intervengono nel racconto, alludendo anch'essi alla profondità dalla quale si levano; avendo cercato l'autore, nei limiti consentiti dal mezzo, di assumere la parte fonica in una sua nudità, senza più gli interventi ancora dimostrativi convenzionali che si riscontravano in *Ossessione* — quindi poche frasi musicali che non risultano mai esterne alla sostanza delle figure e anzi sembrano provenire dalle relazioni di esse. Frequente allora l'uso di voci — richiami indistinti sfocati — che assommano dalla stessa profondità spaziale che accoglie le figure; frequenti i battiti delle campane incombenti sulle cose con luttuosa scansione; toccante il crescere della canzone popolare, modulata o gridata (« Amore mio bugiardo... ») a indicare un sentimento di comunione col mondo; più spinto, e colmo di combattuta violenza, di furore, l'irrompere fino allo sgomento di grida e grida da ogni parte dello spazio: fino a sopraffare le immagini in una panica veemenza (si ricordi la scena delle « bilance di Giuda » n. XXV, inq. 99-111) (11); all'opposto invece certe scene in cui una voce unica si leva, curvata nel gran sole, davvero lacerata in un brullo silenzio (si ricordi, ad esempio, la scena del venditore di mandarini, n. VIII, vicolo Bastianello, inq. 31; o l'altra « intorno alla casa di Nedda », n. LXX, inq. 294-96); mentre in altre scene la partecipazione alla natura è portata a un limite massimo di espansione: fino al raggiungimento di una « condizione » dell'uomo entro gli elementi — voci che interrogano o rispondono curvando in sé un pieno di atavica pena, tutta una storia patita offesa (ad esempio: scene I e II, inq. 1-3; scena XXII, inq. 83-84; scena XXIII, inq. 85; scena XXIV, inq. 98; ecc.). Infine l'uso delle grida, delle risa, caricate di una « vis » espressiva azzardata — vere punte di violenza che dànno il senso di uno scontro, di una penetrante aritmìa levata a lacerare il tessuto delle immagini, la cadenza della narrazione; e si ricordi a proposito specialmente la scena della Cooperativa (num. CXVIII); dove le risa alludono a una crudeltà senza tempo che insidia la fatica dell'uomo e lo serra in una condizione dannata di cecità.

Alla fine si può dire che tutta l'opera poggia su una costruzione sonora oltre che figurativa, aprendo nuove prospettive nel capitolo

(11) Tutte le citazioni — scene e dialoghi — si riferiscono alla sceneggiatura (testo originale e traduzione) de *La terra trema*, pubblicata in « Bianco e Nero » (n. 2-3; Roma, febbraio marzo 1951) e successivamente in volume per le *Edizioni dell'Ateneo*; Roma, 1951 (A cura di Fausto Montesanti).

dei rapporti tra immagine e suono, tra storia figurata e storia significata; ed è in vista di tali esiti che Visconti ha avvertito la necessità di penetrare pienamente nell'ambito del discorso dialettale. Una parola allora « denudata », ma che appunto per questa sua nudità rimanda di continuo dalla cronaca in cui cresce a un valore dello « etnos » che la serra — affondando quindi anche la parola nel pieno di un « etnos », come vi affonda l'immagine, come vi affondano tutti i movimenti, gli umori. Anche in questo senso esisterà ne *La terra trema* una nuova prospettiva, una nuova relazione con la materia; e il dialogo alla fine renderà la storia piena di un popolo (che è di Acitrezza ma allude a più vaste condizioni: al Sud appunto): calato da tempo a tempo in una sua fatica che sa condannata da sempre e che cerca di ribaltare in senso attivo entro un futuro ('Ntoni dice: « iè ccà, c'amu a luttari! »); ma con una parte assai ricca di sconsolata fraternità, di rattenuto furore, di atavica diffidenza (« Nuautri simu carni 'i travagghiu... »; « Iu nun ci criu... ca 'n tutti i parti r'u munnu 'i cristiani ànnu a èssiri tinti comu a chisti r'u paisi d'a Trizza! »; « ... l'acqua è salata... »; « ... 'u mari è amaru... »; « 'à vuluntà di Ddiu è amara! »): ancora entro un caldo viluppo di miti che si chiariscono giorno su giorno per dolori e sconfitte e bisogno di proiettarsi in un mondo: altro da quello immemoriale nel quale si insiste e si insiste, davvero legati a un remo.

Così anche gli oggetti, le cose dell'uomo, vive in una realtà effettiva, hanno agganci con un rituale che si sa antico e vero da sempre; primo tra tutti, il ritratto dei Valastro (scena IV — « ... 'Ntoni, vistutu di marinaru... Cola... e Vanni... Affiu... 'u nannu... tutti marinari, sunnu! »), fino all'estremo saluto di Cola (Scena XC, inq. 406 — « Bi salutu, matri. Bi salutu nannu. Ti salutu 'Ntoni: bi salutu a tutti pari... »; e la barca; e gli abiti di 'Ntoni, avvicendati tra povertà e miseria: fino alla Scena CXV: dove essi appunto (la divisa di marinaio, il maglione straziato di rammendi) si caricano di toccante evidenza plastica, assumendosi a simbolo della storia stessa, offesa patita, dell'uomo saccheggiato. E il fazzoletto, la collana di Lucia (« A mia mi piàcinu 'i fazzuletti di sita... 'i pinnenti... 'i cullani... » — Scena LXXXII, inq. 326-27): simboli, ma ancora troppo vivi come oggetti per non essere ingaggiati a una realtà, carichi di un senso di decadenza e di corrompimento (ed è vero che anche ne *La terra trema* esistono oggetti che alludono a corrompimento e oggetti che alludono a riscatto). Ma ancora: le povere noci del muratore Nicola, le « Lucchistrài » del clandestino, chiuso nella sua implacata serietà di « lavoro », e le misere acciughe dei Valastro: pestate frugate annusate rigettate — per ciò che sono, ma anche e più per

ciò che rappresentano: il lavoro, la fatica accecata sul « mare amaro »; e ancora: le immagini deposte sul petto del « nannu » ormai perduto (« s'u pòttunu... s'u pòttunu... s'u pòttunu... s'u pòttunu... »); le bande a lutto inchiodate sulla povera porta dei Valastro (« Per il nostro amato Padre ». « Per il mio caro Sposo »). Cose colme di pena, cose colme di destino.

Cose vere come persone e vere come vicende. Si pensi alla vicenda d'amore del muratore Nicola e di Mara; imprigionati dentro il mito della « roba » (come in Verga appunto): il più crudele che possa durare e operare, impietoso come un fato; si pensi alla figura della Madre: cui l'Eros il sesso si sono fatti figli e figli e lutti: tutta radicata com'è in sangue su un grido (« Figghiu figghiu figghiu figghiu figghiu figghiu... »); dal suo nero diventato ormai rassegnato colore di esistenza. E il mare, la sua presenza che infine governa dalla assediante incombenza tutte le ragioni del racconto: impietoso e rissoso ma non sterile, « amaro » ma in quanto cieco su paesi e cieco su uomini, come cieca è la « roba » — massicci « totem » di una condizione, cui si è sacrificato, cui si continua a sacrificare. Ed è il loro modo mitologico che bisogna chiarire, è il loro abbraccio su uomini e cose che bisogna calcolare, e come essi abbiano potuto nutrire la storia umana da tempo a tempo; poiché c'è una forza dei miti non ancora decantata in valori nuovi di civiltà, una forza che ancora investe troppi rapporti dell'uomo vivo « in un Sud » — e non è sul mare che i piccoli uomini di Acitrezza cercano di continuo se stessi (una favolosa origine di sé) e un « dio nascosto », non è nel vigore insidiato della fatica, non è nel vigore insidiato dell'amore? dovunque, se stessi e un « dio nascosto »; ma a un certo punto questa ricerca, questa misura dell'incognito incalzante giorno su giorno da un luogo di patita umanità, diventa forza, diventa coscienza che fa vero l'uomo all'uomo, sopravanzando le particolari geografie: vero l'uomo di Acitrezza, e vero l'uomo di Aran e l'uomo di Sein — ma ancora l'uomo di una Sicilia « solo per avventura Sicilia » (Vittorini); e l'uomo McCaslin e Fathers (Faulkner) e l'uomo Willard e Bentley (Anderson) e l'uomo Tom e Casy (Steinbeck) qualsiasi uomo infine agisca dall'interno di una società costruita a immagine di una « cattedrale », per chiarire il proprio muoversi in essa, il proprio sforzo di modificarla; ingolfandosi quindi nei miti, godendoli, ma bruciandoli anche fino a un calor bianco; assalendo in se stesso una figura dell'uomo tramandatagli, incalzando in se stesso una idea della società; cercando infine la coscienza del proprio esistere in un mondo per il rifiuto a un sottomondo; cercando una realtà a furia di scavare e scavare le stratificazioni di una sottorealtà.

Così Visconti ha potuto addentrarsi in uno spazio ricco di umori simili, celebrando sulle immagini dei Valastro la tensione tra una realtà verso la quale si tende a una sottorealtà dalla quale si è serrati; tra un mondo governato da una misura di bisogno e un mondo invece, che si vuole costruire, governato da una misura di attività — misura che diventa etica per il modo con cui contiene in sé tutte le figure dell'uomo: con coscienza del raggiunto, ma anche della dispersione stata e della disfatta patita, dalla quale muoversi per guadagnare un tempo avvenire. L'azione di 'Ntoni Valastro in questo senso non è che lo scontro assiduo, fatto su fatto, con una sottorealtà della quale è figlio: dapprima rassegnato poi rivoltoso e poi cosciente, e sempre dall'interno di un bisogno che lo pressa e lo cimenta, ma che a un certo punto anche lo assiste e gli risolve i gesti in nuovo vigore, gli risolve i gesti in attivo; anche da un luogo in cui si senta ancora legato a un remo, ancora curvo a mordere la polvere.

Cos'è allora la Sicilia dei « piccoli » Valastro (cos'era la Sicilia dei « piccoli » Malavoglia) se non il luogo in cui si celebra tutto un mondo? Cos'è la realtà dell'opera se non il movimento stesso dello uomo che cerca le origini di sé, della propria condizione saccheggiata, e in questa ricerca appunto si misura coi miti, si misura col tempo, si misura con la storia? Non è vero per i Valastro — come era vero, mettiamo, per l'oscuro uomo della « Conversazione in Sicilia » (Vittorini) — che « è più uomo un malato, un affamato; è più genere umano il genere umano dei morti di fame »?

Si è detto della difficoltà che in genere presentano le opere viscontiane alla lettura; si è detto come ne *La terra trema* tale difficoltà raggiunga limiti assai spinti, per essere l'opera costruita entro l'abolizione di ogni preoccupazione spettacolare. Nudità quindi piena, di figure come di parole, nudità in cui si celebra il mondo: in atavico dolore in amore in dissipazione in protestata prigionia dentro il tempo; e poi in coscienza, in rivolta contro sordità e rancore caricati sulla storia di ogni giorno, di ogni individuo. Un curvarsi assiduo di sentimenti sopra immagini; sentimenti che però non si denunciano su dichiarazioni immediate, obbedendo in ciò alla serrata « religiosità » (ricerca di un « dio nascosto » appunto?) di tutto un popolo; ma piuttosto promanano, e spesso per ellittici rimandi, dagli atteggiamenti, dalla cadenzata insistenza dei gesti. Invenzione allora che procede, si è detto, « per figure »: nell'organarsi delle quali lo elemento costante risulta un rigoroso rifiuto del narratore verso lo uso di una grammatica del film giocata secondo schemi puramente emozionali, dimostrativi; e difatti l'ambizione del film è che sentimenti, situazioni, scontri e incontri, durino non in quanto « filmica-

mente » risolti, ma in quanto « totalmente » risolti. In questo senso l'opera procede con uno scavo continuo, per il dato agonistico tra l'ampiezza dell'investimento e la resistenza degli istrumenti; a ciò corrispondendo, d'altro canto, una misurata attenzione alla parola come valore (non per il dato scoperto che ha di esplicazione, e filmicamente di convenzione abusata). A questo riguardo, anche se non si può dire ancora di una durata costante, si possono citare parecchi brani di sentita fusione tra invenzione figurata e invenzione significata: fino a toccare il problema, rilevante oggi per il film, di una parola che sia tale in quanto in essa — e ci soccorre l'alta immagine del Flora — « l'uomo si istituisce uomo » (12).

Ma esiste ne *La terra trema* non soltanto l'impostazione di problemi espressivi, poiché si giunge all'evidente esasperazione di essi; esasperazione che denuncia la tendenza viscontiana verso una zona di interessi espressionistici in senso lato; da ciò le più rilevanti difficoltà modali, che tuttavia mantengono costantemente un legame con i motivi centrali del « neorealismo »; appunto in quanto il film avanza entro di esso mantenendo però una misurata attenzione a risultati espressivi che provengono da tutta la storia del cinema. Sicché si può dire che *La terra trema* sia opera « neorealistica », ma solo se il termine si assume nel suo significato pratico di classificazione, a indicare una « corrente », o qualcosa che possa essere tale. Anche in tal senso allora bisogna dire che *La terra trema* abbia portato sul tappeto tutti i problemi del « neorealismo » — problemi etici come problemi espressivi — per sottoporli a una esasperazione, a una corrente continua che ne rivelasse, per una sorta di scontro, il nucleo più profondo. Daciò anche le difficoltà che da più parti si sono avvertite. Ma a proposito, conosciamo ormai quali siano i vizi del lettore di film; come si pretenda una evidenza compiutamente realizzata, senza né resti né parti affidate a una corrente continua che circoli nel retroterra dell'opera; il lettore cioè tende ancora a sottrarsi all'intervento attivo entro la prospettiva dell'opera, rifiuta una lettura rigorosamente critica, legge soprattutto il personaggio e ne trascura tuttavia i rapporti non subitamente concretati

(12) Il problema, per l'urgenza di cui si investe, meriterebbe un ampio esame generale; sollecitato da diverse opere, non ultime quelle shakespeariane dell'Olivier. Per *La terra trema* intanto, si può stabilire che la parola è più viva, più carica di storia, quanto più affonda nel pieno dell'*etnos*, quanto più si fa povera e scabra e tuttavia cantante; raggiungendo intensità e patimento massimi, per esempio, nell'episodio tra Mara e il muratore Nicola; o furia tentata e rattenuta nell'episodio tra Nedda e 'Ntoni. Ma in genere si badi a tutte le scene precedentemente citate e a quella, assai alta, della « salatura ».

sull'immagine, il *milieu* dal quale esso cresce e si aggrega: una lettura del personaggio quindi, nella quale vengono pericolosamente fagocitati i valori dell'opera; a tal punto che si può attribuire a tale disposizione istintiva una certa resistenza opposta al film come fatto d'arte; mentre tutta la storia dimostra abbastanza chiaramente che il film in tanto riesce a levarsi e a durare entro il tempo, in quanto sia costruito su valori (narrativi figurativi sociali: estetici: etici). In questo senso si dice che il « neorealismo » non ha fatto che spostare violentemente gli interessi del narratore dal nucleo del personaggio (con tutte le limitazioni che comporta, per una sorta di obbedienza automatica a certe posizioni tramandate dal passato) alla insistenza sulle ragioni — collettive, individuali — che possano avverare il personaggio, sollecitandone le probabilità di piena esistenza, ma dentro l'opera — dove è chiaro che vengono ribaltati appunto molti motivi; senza che ciò significhi, si è detto, morte del personaggio.

Ora ne *La terra trema* è evidente che tutti i problemi attinenti al personaggio risultano sottoposti a nuova indagine e a nuova tensione, in un certo senso Visconti sembra rifiutarne la mediazione tra il narratore e l'opera, illuminando invece la presenza dell'uomo, illuminandone la verità combattuta; sicché l'opera ci raggiunge come una « corrente» che ha in sé persone e cose entro un compatto impasto; il racconto, più che scattare dentro tempi determinati, vuole farsi tempo — e storia; per un'operazione arrischiata e magari troppo investita rispetto alla meccanicità del mezzo; e sappiamo bene che il traguardo resta ancora troppo alto, e non soltanto per il film; risultando assai ardito l'approdo a un lavoro totalmente restituito in canto, in ritmo totale: senza resti, senza punti di caduta. Ma bisogna dire, comunque, che è su *La terra trema* che rimangono consegnati i valori effettivi ai quali approda tutto il cinema italiano: valori dai quali esso può muoversi a disegnare nuove prospettive, affrontando anche i rischi e gli sbagli che possano insidiarlo; mentre senza tener conto di essi, a una probabile agevolezza di lettura potrebbe far riscontro — e si tratterebbe di uno scotto troppo grosso da pagare — l'indugio, o addirittura la rinuncia ai problemi più autentici del film: se è vero che esso avanza a riscattarsi, per successive spinte, da una sua « età ingrata ». D'altro canto, a voler allargare la indagine, bisognerebbe spingersi al di là del settore cinematografico, fino a indagare su una più vasta vicenda creativa; poiché è vero che anche sul libro, mettiamo, persiste su altri modi l'anelito — anche se insidiato in diversa misura dalla resistenza del mezzo — a una espansione di interessi e di risultati, a una risentita insistenza sui

rapporti: tra narratore e materia, tra narratore e strumento: tra narratore e mondo. E' vero infine che si tratta soprattutto di « chiarire i miti », ingolfandovisi fino al limite massimo, per « impadronirsi » della realtà; e il risultato sarà più vivo quanto più approfondito sia il « viaggio ».

Il rischio — e si sente oggi troppo vivo — resta sempre quello di non avventurarsi, trincerandosi dietro sistemi definizioni e rifiuti *a priori*; per ciò che di non-umano si agita nel fondo dei sistemi troppo bloccati, delle intangibili « cattedrali di idee ». Ma al critico importerà soprattutto — salvo anche il suo diritto di sbagliare — avere in sé coscienza di muoversi entro un « umanesimo ».

Giuseppe Cintioli

Chaplin compositore

Il sottotitolo di *Luci della città* — « commento musicale di Charles Chaplin » — suscitò negli spettatori un certo stupore, misto a una punta di sufficiente indulgenza. Avendo notato la presenza, qua e là, di alcune frasi di melodie già note, inserite, nella maggior parte dei casi, in modo da ottenere un effetto comico, e avendo osservato l'uso dell'aria de « La violetera » (« Chi compra le mie violette? ») come tema della fioraia cieca, alcuni pensarono senz'altro che Chaplin avesse la pretesa di estendere la propria competenza ad ogni settore creativo del film.

Questo atteggiamento di una parte del pubblico mutò non appena venne offerta ad esso la possibilità di ascoltare le partiture di Chaplin in *Tempi moderni*, ne *Il dittatore*, in *Monsieur Verdoux* (questi ultimi film sono parlati e sono qua e là intramezzati da brevi variazioni musicali e da una melodia di fondo), nonché di udire l'intero commento musicale della nuova edizione de *La febbre dell'oro*. A proposito di queste musiche, si scoperse e si rilevò allora una caratteristica che tutte le distingueva e che potremmo soltanto definire « chapliniana », benché ad esse contribuissero l'orchestrazione e l'adattamento di terzi. Chi tuttora sia convinto che Chaplin si è limitato ad accennare uno o due motivi e che dei « veri musicisti » hanno fatto il resto, dovrebbe semplicemente ascoltare i commenti di parecchi suoi film. In essi lo stile è ben definito e personale: vi si riscontra una spiccata simpatia per le sospensioni del valzer romantico eseguito a un tempo nettamente « rubato »; per i vivaci motivi in due quarti, che potremmo chiamare « motivi-passeggiata » (*promenade themes*); e per i tanghi a tempo molto marcato.

Oggi, si può chiaramente affermare che la musica di Chaplin è parte integrante della sua concezione del cinema. Anche D. W. Griffith, in forma non dissimile da quella di Chaplin, compose alcuni motivi musicali per i suoi film. Ma, a parte Griffith, di nessun altro artista del cinema si potrà forse mai dire che abbia sceneggiato, diretto, recitato e *musicato* un film, come si può dire di Chaplin. In alcuni casi, durante le registrazioni, Chaplin ha persino diretto lui stesso l'orchestra: e questo fatto contribuisce a confermare l'impressione di completezza che suggeriscono i suoi film.

Sebbene Chaplin non avesse alcuna educazione musicale, poteva tuttavia vantare una certa tradizione musicale in famiglia: suo padre infatti era cantante di ballate; ed egli aveva, quindi, ereditato da lui un orecchio pronto, un senso straordinario del ritmo, un notevole gusto per l'arte, un'esperienza diretta d'arte sul palcoscenico e una assoluta dedizione ad essa, come solo può averla un entusiasta. Nel libro *My Trip Abroad*, c'è un passo dove Chaplin descrive il suo primo contatto e la sua prima presa di coscienza della musica. Egli racconta come, da ragazzo, a Kennington Cross, fosse rimasto rapito ad ascoltare uno strano duetto tra clarino e armonica, ch'egli identificò, più tardi, nella canzone popolare « The Honeysuckle and the Bee » (« L'ape e il caprifoglio »). « La suonavano — egli scrive — con tanto sentimento che mi resi conto, per la prima volta, di che cosa realmente fosse fatta la melodia ».

Nella biografia di Fred Karno è detto che Chaplin, da giovane, trascorreva buona parte delle sue ore di riposo, tra uno spettacolo e l'altro, cercando motivi e melodie sulle corde di un vecchio violoncello. Quando Chaplin firmò il contratto con la Essanay Company, si comprò subito un violino, sul quale la notte grattava per ore ed ore, con grande tormento degli attori meno insonni di lui, i quali, in quel periodo, abitavano insieme a Chaplin nei pressi degli stabilmenti di Niles, in California.

Nel corso delle feste organizzate in suo onore, all'epoca delle trattative con la Mutual Company, a New York, Chaplin diresse l'orchestra di Sousa nell'ouverture del « Poeta e contadino » e nella sua stessa composizione « The Peace Patrol », durante un concerto di beneficenza tenuto al vecchio Ippodromo il 20 febbraio 1916. Nel medesimo anno Chaplin pubblicò due canzoni: « Oh that Cello » e « There's Always Someone You Can't Forget », omaggio musicale al suo primo amore. Verso il '20, egli incise le canzoni « Sing a Song » e « With You, Dear, in Bombay », anch'esse di sua creazione, e utilizzate ambedue nella edizione sonora de *La febbre dell'oro.* Negli anni successivi, vennero diffusi: la lirica « Falling Star », motivo inserito ne *Il Dittatore;* e tre arie di *Monsieur Verdoux*: « A Paris Boulevard », « Tango Bitterness » e « Rumba ».

Appena guadagnato il primo milione, Chaplin istallò nella sua casa di Beverly Hills un organo. Si sa che, quando si trovava in favorevoli disposizioni di spirito, egli era solito percuotere i tasti di questo dispendioso strumento per lunghe ore. Essendosi reso conto dell'importanza dell'accompagnamento musicale nei film muti, Chaplin cercò di fare in modo che esso venisse eseguito in ogni sala proprio secondo le sue intenzioni e le sue idee. Pertanto, egli stesso aveva

compilato un prospetto delle musiche (cioè un elenco dei motivi e delle arie da suonare, che veniva mandato gratis a tutti i cinema dove fosse in programmazione un determinato film) prescelto per comporre il commento musicale delle sue opere: da *Il monello* (1921) alle *Luci della città* (1931) — vale a dire anche nell'epoca in cui si era già in grado di incidere la musica direttamente sulla pellicola. E questo fu anche un espediente commerciale per vantare almeno degli « effetti musicali e sonori », poiché fin dal 1931 il muto era stato superato dal film parlato.

Arthur Johnston e Alfred Newman adattarono ed orchestrarono la musica delle *Luci della città* sulle arie fornite da Chaplin. Ma i motivi destinati a suggerire quelle certe associazioni d'idee, ad eccezione di quelli che abbiamo citato più sopra, furono tutti composti da Chaplin. Almeno 20 dei motivi che formano l'intero commento musicale del film potrebbero essere pubblicati separatamente, come opere originali. Nell'accompagnamento musicale dei film si era soliti seguire il sistema wagneriano del *Leitmotiv*: un motivo ben distinto, messo in relazione diretta con ciascun carattere e con ciascuna idea. Il prospetto musicale delle *Luci della città* registra circa 95 motivi, per non contare i passaggi nei quali la musica segue o imita l'azione, in quella forma mimica, che, dall'uso che se ne fa nel commento musicale dei cartoni animati, viene definita « mickey-mousing ».

Una fanfara di trombe, su di una scena notturna, apre il film. (La si sentirà ancora, come una specie di motivo fatale, nei momenti di crisi: ad esempio, durante la conta dell'arbitro sul corpo di Charlot steso sul ring, e durante la cattura e la sua reclusione nel carcere). Il lamento di un sassofono, in sincronizzazione leggermente spostata rispetto al movimento delle labbra, rifà il verso degli oratori all'inaugurazione del monumento. Questo acuto stridìo viene impiegato non soltanto come nota di per se stessa comica, ma anche come parodia del parlato. Quando Charlot viene costretto a scendere dal monumento, un « galoppo » strepitoso in sol minore, suonato a ritmo accelerato, accompagna il suo arrampicarsi in cima alla statua. I passi del vagabondo a zonzo per le vie della città sono accompagnati da una galante melodia agrodolce, eseguita per la maggior parte al violoncello. Il tema è ripetuto 7 volte e sottolinea i momenti in cui Charlot è di buon umore e pieno di speranza. Il tema principale della fioraia è « La violetera »; alcune frasi di quest'aria seguono però anche il vagabondo in modo da far capire agli spettatori che i suoi pensieri sono rivolti a lei. Alla fioraia inoltre erano dedicati due temi secondari: uno patetico, per le scene nella misera casa; l'altro (un capriccio per violino), per i suoi momenti di gioia.

La musica che commenta l'incontro del vagabondo con il milionario è una spassosa parodia della musica d'opera. Un tema drammatico serve alla presentazione del milionario, ed è seguito da un drammatico « agitato » nel punto in cui egli si stringe al collo il nodo suicida. I tentativi compiuti da Charlot per dissuaderlo dalle sue tragiche intenzioni sono resi in musica attraverso la parodia di un recitativo operistico. Con la « promessa » che Charlot esprime nella canzone « Domani gli uccelli canteranno » (« Tomorrow The Birds Will Sing »), egli prende in giro un altro tipo di musica: quel genere di « canzone a tema fisso », in voga nei primi parlati, particolarmente nei film di Al Jolson, nei quali ricorrevano spesso gli « April-showers » (gli « acquazzoni d'Aprile »), i « rainbow-roundmy-shoulder » (gli « arcobaleni intorno alle mie spalle »), e via dicendo. Nelle sequenze successive, basta che il vagabondo faccia un gesto eroicomico verso il cielo: ormai non è più necessaria alcuna didascalia, la musica « racconta » ciò ch'egli dice.

La musica da ritrovo notturno, che contrappunta « l'incendio della città » è rappresentata da un tisico tema di jazz nel quale s'inserisce una nota acuta e lunga, da cui si sviluppa un ritmo sfrenato. Un motivo « a rumba » accompagna la scena del ricevimento quando il vagabondo ingoia il fischietto. Tutte le volte che il milionario si sveglia in stato di lucidità, e trova un estraneo nel proprio letto, c'è un brano tratto dal balletto di Rimsky-Korsakof, « Scheherazade », suonato sotto forma di duetto: in tono basso per il milionario perplesso, e in tono alto per il vagabondo. La stessa cosa avviene con alcuni brani di « How Dry I Am », « I Hear You Calling Me », ecc., i quali sono eseguiti ed intervengono per rendere ridicole le scene commentate da quelle arie.

Vi sono poi due temi d'amore: un delicato valzer suonato in tempo molto « rubato », per i punti più movimentati, e un motivo tragico che sottolinea l'amore senza speranza del povero vagabondo. Suonato anche nel finale tristissimo del film, il secondo tema, con i suoi accordi aspri e disperati, ha lo spiccato sapore di una musica di Puccini. Un tema spiritoso, eseguito con il fagotto, parafrasa la storia del vagabondo nei momenti più umoristici come, ad esempio, nelle sue avventure dietro il carro dello spazzino; infine, nella sequenza dell'incontro di boxe, Chaplin usa il tango in una maniera singolarmente spassosa. Le scene sono accompagnate da un febbrile « dàgli, dàgli » in musica, che ricorre spesso nel corso di altre sequenze che si svolgono concitatamente.

E' vero però che uno o due dei motivi minori del film riecheggiano musiche note. Un breve pezzo ballabile somiglia a « I Want To

Be Happy ». La famosa danza degli *apaches* è una imitazione. Il tema del lottatore sconfitto suona un po' come « Look Out for Jimmy Valentine ». Qualche accenno di Debussy annuncia il mattino, e la « Rapsodia Ungherese n. 2 » è intelligentemente trasformata in jazz per una piccola scena d'inseguimento. I motivi principali sono, peraltro, tutti di Chaplin. Un film che dura 78 minuti richiede un commento musicale di circa 150 pagine: si può quindi passar sopra a qualche aria qua e là presa in prestito.

Le *Luci della città* termina con la musica che qui trascriviamo. Il vagabondo, uscito dalla prigione, va in cerca della ragazza cieca:

Sequenze	*Musica*
91 — Il vagabondo giunge all'angolo dove la ragazza vendeva i fiori	« La violetera » (suonata lentamente)
92 — Il vagabondo gironzola per le strade .	Tema del vagabondo (suonato lentamente e con tristezza)
93 — Il vagabondo trova un fiore sotto il marciapiede	« La violetera » (tempo normale)
94 — Si volta verso la ragazza che sta presso la vetrina e che ride di lui . . .	Capriccio per violino (tema secondario della ragazza)
95 — La ragazza tocca la mano del vagabondo	Tema d'amore tragico.

Sia detto incidentalmente: gli effetti sonori vengono usati da Chaplin con grande parsimonia e soltanto quando si vogliono ottenere degli effetti deliberatamente accentuati, come, ad esempio, con il fischio inghiottito, le campane, i colpi di rivoltella, ecc. I rumori delle cadute e degli spari non vengono calcati e sottolineati mediante trucchi di vario genere; né si può dire che nei film di Chaplin vengano impiegati tutti quei suoni di cattivo gusto prodotti con rocchetti e simili, che pure hanno caratterizzato tanti « film risuscitati con l'aggiunta del sonoro », e che si sono ispirati alla molesta tecnica dei cartoni animati sonori. Sopratutto, non ci si serve mai della voce umana: il che costituisce un grave errore artistico, nel quale si cade spessissimo quando si cerca di « modernizzare » i vecchi film muti.

Le incisive e gradevoli melodie che Chaplin ha composto per le *Luci della città* piacciono per se stesse; tuttavia, il film è uno dei pochi esempi esistenti che dimostrino la forza che sprigionano le pause di silenzio quando esse si uniscono ad un commento musicale, il quale interpreti l'azione in modo adeguato e renda più alta l'emozione. E' assai diffusa la convinzione che i film muti fossero sempre e soltanto accompagnati da un pianoforte strimpellante, suonato malamente con quella tecnica che si dice « a organetto »; oppure, si è convinti che il piano venisse suonato con uno stile magari dignitoso, ma essenzialmente incolore. In realtà, dal 1914 in poi, ogni città di 5.000 o più abitanti aveva sale di proiezione con orchestre composte di tre elementi, o di un organo. Alcuni film di Griffith e di Fairbanks, che avevano un carattere particolare, quali *The Covered Wagon* e *The Big Parade*, erano tutti forniti di un'orchestra che viaggiava con i film stessi e che eseguiva un commento musicale non meno accurato e studiato di quello delle *Luci della città.*

Dal punto di vista strettamente musicale, i commenti di Chaplin possono non eguagliare quelli di Virgil Thompson, di Max Steiner, di Georges Auric, o di William Walton. Le musiche di Thompson per *The River* e per *Louisiana Story*, basate su diversi adattamenti di vecchie canzoni popolari estremamente dosati e accorti, sono molto più ricercate e intellettualistiche. Né si può dire che Chaplin possegga il virtuosismo e la grandiosità delle ultime cose di Steiner, nelle quali troppo spesso una semplice ampollosità cerca di supplire alla vacuità emotiva del film. Ma chi, meglio di Chaplin, sarebbe in grado di mettere in rilievo, attraverso la musica, le avventure tragicomiche del personaggio del vagabondo che lui stesso ha creato?

Theodore Huff

(*Dal vol.*: Charlie Chaplin - *New York*, 1951 - *trad. di S. Piccinato*).

Il film, la storia e la politica

(Una polemica americana per "Viva Zapata!")

Nella Saturday Review *del 9 febbraio* 1952 *è apparsa la seguente critica di Hollis Alpert al film «Viva Zapata!» di Elia Kazan. Tale scritto è indicativo del punto di vista di molta della più autorevole critica americana nei riguardi dell'opera.*

La Twentieth Century Fox, divenuta in questi ultimi anni la più intraprendente delle maggiori case di Hollywood, ha messo in linea i più grossi calibri, com'era da prevedersi, per la realizzazione di *Viva Zapata!*, film inteso come uno studio sul rivoluzionario contadino messicano, che per dieci anni ha guidato una insurrezione permanente contro dittatori e governanti del suo paese, in nome della riforma agraria integrale per i suoi diseredati *peones*. I grossi calibri che Darryl Zanuck si è assicurato sono Elia Kazan, regista, John Steinbeck, sceneggiatore, e Marlon Brando, nel ruolo di Zapata. A sottolineare, inoltre, l'importanza che Zanuck ha dato al film, c'è una sfilata di nomi di Broadway, e cioè Joseph Wiseman, Anthony Quinn, Margo, Arnold Moss, Harold Gordon, Mildred Dunnock: è noto che Hollywood impiega attori e attrici di teatro quando vuol dare al film una «classe», come si suol dire colà. L'unico nome hollywoodiano del *cast* è quello di Jean Peters — nel ruolo della moglie di Zapata — una graziosa ragazza che la Fox sta curando da anni.

Però, tra tutte quelle viste, che ha avuto Zanuck, c'è stata qualche svista. E il risultato finale è mancato.

Se Kazan non fosse stato il regista, se Steinbeck non avesse curato la sceneggiatura, se non ci fosse stato il divo Brando, non ci sarebbe stato motivo, effettivamente, di prendere in considerazione un film del genere, dato quello che c'è da aspettarsi da Hollywood in materia, e visti certi precedenti di film i quali avevano, per giunta, una materia storica molto meno esplosiva di questa. Ora, senza dubbio *Viva Zapata!* è un punto avanti, rispetto a quei precedenti. C'è qualche scena interessante, Brando riesce a dare talvolta un alito di vita ad una raffigurazione di Zapata abbastanza vicina a quella che ci è stata tramandata; e la ricostruzione dell'epoca è fedele, sebbene

siano state prese delle libertà con gli eventi storici, ed essi siano stati prospettati in maniera alquanto semplicistica. La delusione viene però quando Kazan affronta con la sua macchina da presa l'aria libera d'un paese primitivo: egli non vi si trova a suo agio, appare incerto, e cade in soluzioni convenzionali che qualsiasi buon regista di *western* saprebbe evitare. E poi, a tale delusione si aggiunge quella, ancora più forte, data dalla sceneggiatura di Steinbeck: una sceneggiatura quasi sempre rimbombante e rozza, piena di frasi di retorico repertorio, tipo « un popolo forte non ha bisogno dell'uomo forte », e tesa a propinare una dolciastra filosofia ad uso domestico dal fondo acido.

Il film comincia con un Zapata che eleva la sua parola in difesa dei contadini diseredati. In breve egli è messo a capo d'una ribellione contro il governo. E' un uomo semplice, ignorante, ma l'ingiustizia gli brucia. Scatena l'insurrezione contro il dittatore Diaz, si allea a Madero: questi però è troppo debole e legalitario per dare la pace ai messicani, e Zapata, visto che la riforma agraria per cui s'era battuto non si realizzava, si rivolta contro di lui. Ora, il Zapata di Marlon Brando ha dei momenti in cui è convincente, ma poi ricade ogni volta, e sgradevolmente, nello Stanley Kovalski di *Un tram che si chiama desiderio*: anche se, per dargli un aspetto messicano e per farlo assomigliare alla immagine che di Zapata diede Rivera, gli hanno appiccicato un paio di baffi e gli hanno tirato gli occhi.

Anche lo scenario naturale in cui si svolge il film ha l'aspetto messicano, sebbene tutte le riprese siano state fatte nel Texas, al di qua del Rio Grande; poichè, a quanto sembra, il Governo messicano non gradì molto l'idea che Hollywood facesse un film sul leggendario eroe nazionale, e non diede il permesso di girare nel proprio territorio. Comunque, qui veramente Darryl Zanuck ebbe un'idea, e trasformò parte del Texas in un convincente facsimile del Morelos.

Le parti del film nelle quali Kazan si mostra all'altezza delle sue precedenti realizzazioni sono le sequenze di massa, quelle in cui si sente montare lentamente la violenza: lì ha lavorato con forza ed inventiva. Ad esempio, la sequenza dei *peones* che balzano fuori dalle colline e dalla boscaglia per liberare Zapata: sequenza nella quale è da rilevare anche l'eccitante commento musicale di Alex North. Ma si tratta di rari momenti. Per un'ora o poco meno, nella seconda parte del film che dura circa due ore, non si fa che parlare e stare sul torso nudo di Marlon Brando e sulla camicia da notte di Jean Peters. O nella casa quando Zapata chiede la mano di Josefa, alla presenza della famiglia, con quello scambio di proverbi messicani, mentre il sudore imperla loro la fronte rivelando quello che Brando e la Peters soffrivano non solo per il caldo bensì anche, e sopratutto, come attori. Da

Kazan ci aspettavamo una forza e un ritmo continui, e non quel noioso rallentatore.

Quanto agli spettatori interessati al fatto storico, siamo spiacenti di dover dire loro che, vedendo il film, non avranno un'idea molto precisa di quello che succede. Quando Zapata dice che il popolo era brutalmente oppresso dobbiamo credergli sulla parola. Dove sono, infatti, i petrolieri stranieri? Dove sono le avide mani della Chiesa? Questi erano fattori determinanti della miseria dei *paisanos*. Dov'è il fermento del proletariato messicano? Dove sono le manovre dei politici e dei militari? Tutto questo è nei libri di storia, scritto ben chiaro: ma nel film non c'è.

C'è invece qualche banalità sulla democrazia e sulla libertà, o almeno qualcosa che appare banale perchè non è approfondito: e ci sono dei personaggi programmatici. Uno di essi, interpretato da Joseph Wiseman, è quello di Fernando, quanto mai ingannevole. Dovrebbe essere un intellettuale, poichè si porta a spasso una macchina da scrivere, e un dottrinario che si muove secondo le esigenze di una strategia politica che pare abbia in mente: fino ad organizzare l'assassinio dello stesso Zapata, il che fa sospettare che egli sia un sinistro estremista, di quelli che rovinano le giuste cause con i loro rigidi eccessi. Qualche parola chiara non avrebbe guastato: ma Steinbeck ha sceneggiato il film in modo che il senso degli avvenimenti di esso rimanga bellamente tenebroso, a scanso di critiche da parte di certa gente che fa presto a veder rosso.

Tutto sommato, penso che Kazan avrebbe fatto meglio a fare del film un bel *western* messicano.

Hollis Alpert

A seguito di tale critica, e precisamente il 1° *marzo* 1952, *la* Saturday Review *pubblicava una nota in difesa di Kazan della scrittice Laura Z. Hobson, collaboratrice della rivista e autrice di « Gentleman's Agreement » filmato dallo stesso Kazan. Riportiamo la nota per intero.*

La recensione della « Saturday Review » a *Viva Zapata!* mi ha sconvolto. Steinbeck ha realmente scritto « una sceneggiatura quasi sempre rimbombante e rozza »? Kazan è potuto cadere « in soluzioni convenzionali che qualsiasi buon regista di *western* avrebbe saputo evitare »? Poichè il film mi ha colpito come un'opera piena di sincerità, di emozione, e anche di nobiltà, io sarei dunque un sostegno passivo della retorica e della convenzionalità?

Ho ponderato questa spiacevole ipotesi: poi, obbedendo ad un

impulso, mi sono decisa a telefonare a Steinbeck. Mentre formavo il numero e attendevo di parlargli, pensavo perchè il critico della rivista, facendo dello spirito sulla prima notte di nozze di Zapata, non aveva parlato del punto centrale di tale scena, quello in cui il protagonista, tormentato dal proprio analfabetismo, prega la moglie di insegnargli a leggere. Consideravo anche quella citazione, « un popolo forte non ha bisogno dell'uomo forte », portata come esempio del « repertorio retorico » di Steinbeck. E consideravo anche il brano: « Dove sono i petrolieri stranieri? Dove sono le avide mani della Chiesa? ».

John Steinbeck è venuto al telefono. Si, aveva letto anche lui la critica. E quanto a quelle accuse di « repertorio retorico », egli mi ha detto: « Ho parlato con tutti coloro, in Messico, che ho potuto trovare tra i sopravvissuti compagni di vita e di lotta di Zapata: ed ho sempre sentito ripetere quelle parole, o altre molto simili ». Del resto, poichè Zapata si rifiutò di allearsi al potere con uomini come Madero, Huerta e Carranza, e poichè arrivò ad abbandonare perfino il palazzo della Presidenza, piuttosto che tradire i propri principii, quella frase sull'« uomo forte » non pare tanto retorica neanche a me. I petrolieri stanieri? « Nelle terre di Morelos, per cui si battevano gli uomini di Zapata, non vi era petrolio — ha detto Steinbeck — Erano terre coltivate a zucchero, l'oro bianco dei messicani ». Le mani avide della Chiesa? « La Chiesa aveva terra abbastanza, quando Zapata insorse. I suoi uomini combattevano con la medaglietta sacra al collo: e la rivolta anti-clericale non si scatenò che dopo la morte di Zapata ». Ed infine, quanto alle accuse mossegli, di retorica e di convenzionalità, Steinbeck ha detto: « Quando qualcuno non approva le idee contenute in un libro, in un dramma, o in un film, e non può motivare apertamente la sua disapprovazione, allora egli attacca l'opera sul piano tecnico o grammaticale ».

Laura Z. Hobson

Nel n. del 5 *aprile della stessa rivista interveniva nella polemica il regista Elia Kazan con la seguente lettera*:

Nella *Saturday Review* c'è stata una eloquente critica di « Viva Zapata! », e un'altrettanto eloquente difesa del film, fatta da Laura Z. Hobson. Io non entro in tale discussione, che come portata, del resto, non manca di precedenti, in tema di film. Però, penso possa interessare i lettori il sapere qualcosa delle considerazioni politiche che angustiavano Steinbeck, Zanuck e me mentre studiavamo e sbozzavamo un film storico come quello. Il peso di quelle considerazioni poli-

tiche, pur essendo tale da spezzare i nervi, ci ha posto in luce quanto mai precisa certe prospettive storiche, e in tal senso è stato utile. Tra l'altro, mi sono reso conto come mai prima di allora del rapporto tra motivi politici astratti ed una personalità umana concreta.

E' stata appunto quella personalità, quella di Zapata, a dar tanto pensiero a me come regista, allo sceneggiatore, ed al produttore. Egli non fu un uomo di molte parole: ciò che egli fu bisognava dedurlo dalle sue azioni. Siamo stati attratti fin dall'inizio dal mistero che circonda la sua figura. La prima parte della sua vita e della sua azione non appare tale da far dire di lui che fu un uomo unico nel suo genere. Egli infatti salì dal nulla, analfabeta e privo di eloquenza: rovesciò la dittatura del « Presidente a vita » Diaz, forte di quarant'anni di potere, sfidando uno stato di polizia, pur primitivo e disorganizzato: formò e guidò un esercito, con bravura e tenacia, e con uno stupefacente genio militare. Però, troviamo nello stesso periodo, ed anche in altri tempi e paesi, capi altrettanto valorosi e dotati. Quello che ci ha colpito, invece, è stato un suo drammatico atto: proprio mentre era vittorioso, egli voltò le spalle al potere. In quel momento, entrato nella capitale con le sue truppe scatenate, Zapata avrebbe potuto fare di sè stesso il presidente, il dittatore, il *caudillo*. E invece, improvvisamente, senza spiegazioni, egli se ne tornò al suo villaggio. Là vide che i proprietari espropriati si erano ripresi le loro fattorie: e si trovò braccato e ucciso da uomini che usavano il potere senza scrupoli, come egli del resto aveva previsto. Abbiamo sentito che quest'atto di rinuncia doveva essere il culmine della nostra storia, la chiave del personaggio Zapata.

Bisognava approfondire i motivi di quell'atto di rinuncia, per conoscere realmente Zapata. Non abbiamo trovato alcun motivo attendibile nelle testimonianze storiche. Siamo andati dunque, Steinbeck ed io, nella regione di Morelos: abbiamo visto la severa grandiosità di quelle montagne, la povertà della terra, la miseria e l'orgoglio, la dignità quasi biblica, di quelle popolazioni. Prendendo conoscenza del Messico, siamo incorsi in un primo attacco contro il nostro lavoro: un attacco che si può ben dire venisse da sinistra.

Si sa che i comunisti del Messico giocano sulla riverenza di quel popolo per Zapata, quando tentano di far loro, propagandisticamente, quel personaggio storico: così come i comunisti nostrani citano Lincoln quando fa loro comodo. Sapevamo questo, ma non vi abbiamo fatto molto caso, perchè è noto che i comunisti tentano e tenteranno sempre di appropriarsi di tutto quello in cui i popoli credono: la pace, la prosperità, la riforma agraria, la fratellanza umana, la democrazia, l'uguaglianza, la libertà, la questione nazionale, l'internazio-

nalismo, la libertà di parola, o altro. Ed è noto, d'altra parte, quanto di quelle rivendicazioni si possa concedere loro. Comunque, pensando al film e non alla politica, abbiamo preso contatto con due eminenti personalità dell'industria cinematografica messicana: pensavamo, come stranieri impegnati in una biografia del loro eroe nazionale, di aver bisogno, modestamente, della loro collaborazione: e abbiamo sottoposto loro una nostra presceneggiatura. I due messicani hanno reagito con un attacco che ci ha lasciati senza fiato. Hanno detto, a noi che ascoltavamo muti, che il film era impossibile! Ci hanno attaccato innanzi tutto per talune cose che pure noi sapevamo essere storicamente esatte: che Zapata, ad esempio, aveva sangue spagnolo e che ne era orgoglioso: poi, lo stile spagnolesco della corte che egli fa all'innamorata, e la domanda di matrimonio alla famiglia, nonchè la sua vanità nell'abbigliamento, la fretta con cui lascia l'umile abito di cotone dei *peones*, la sua indecisione ogni volta che deve impugnare le armi. Ma siamo stati attaccati sopratutto, con vigore sarcastico, sul punto della rinuncia di Zapata al potere. Eravamo sulla terrazza dell'Hotel Marik, a Cuernavaca. « Ci vedo la linea del Partito » — commentò Steinbeck.

La sentii anch'io, allora. E tale sospetto ci è stato confermato due anni dopo da un rabbioso attacco al film nel *Daily Worker*, che ha ripreso tutti gli argomenti di quei due messicani, sostenendo che Steinbeck ha inventato la rinuncia di Zapata al potere. Eppure, Zapata non era un comunista, non era un totalitario, ha sempre rifiutato il potere. Mostrando un simile Zapata abbiamo svuotato una figura da manifesto che i comunisti si erano tanto affaticati a dipingere. E siamo arrivati a vedere chiaro nel nostro personaggio: il che, tra l'altro, ci ha rafforzato contro gli attacchi che ormai ci aspettavamo da parte comunista.

Tali attacchi sono venuti, infatti. D'altra parte, ogni qual volta i comunisti rivendicano a sè un'idea o una persona, la Destra fa il loro giuoco con esasperante regolarità, prendendoli sempre sul serio, invece di riderne, come se essi rivendicassero l'invenzione della bicicletta: il che, tra l'altro, renderebbe la vita meno difficile alla gente seria. Comunque, i comunisti, molto svegli anche se piuttosto deboli in storia, hanno detto subito che, essendo Zapata un ribelle, si doveva collegare al comunismo, anche se tale movimento non c'era alla sua epoca e in quel paese, con gran dolore del *Daily Worker*. Esiste però una mentalità comunista, effettivamente, anche a prescindere dall'esistenza del partito in un dato luogo o momento: e noi l'abbiamo presentata nel personaggio di Fernando, precisamente, quello che il pubblico chiama « l'uomo con la macchina da scrivere ». Egli rappresenta

quegli uomini che volgono ai propri fini le legittime proteste del popolo, che ne snaturano l'azione, e che tradiscono amici, idee, promesse, per arrivare al potere e tenerlo. In contrasto con tale personaggio, e su un piano umano accanto e al di sopra di quello politico, la figura di Zapata ci è apparsa ancora più chiaramente.

Nel momento decisivo, questo taciturno ed ignorante capo deve aver sentito, limpidamente e profondamente, il peso dell'antica legge: il potere corrompe. Ed ha rifiutato il potere. L'uomo che fece questo, non solo non fu un comunista, bensì rappresentò il fenomeno opposto: quello dell'uomo con una coscienza propria. Ove ci sia bisogno di conferma, si guardi, come noi abbiamo fatto, il popolo che egli ha lasciato alla sua morte. Nessun uomo debole, equivoco, o totalitario, lascia un popolo forte: ebbene, la gente di Morelos è invece la più orgogliosa e indipendente del Messico. Il loro portamento deriva dall'uomo che li liberò dalla schiavitù e seppe non tradirli: e mi pare mostri anche un rapporto di due cose che difficilmente vanno assieme, e cioè la coscienza politica e la dignità umana.

Elia Kazan

In fine nel fascicolo di agosto 1952 *della rivista « Masses & Mainstream » Jhon Howard Lawson publicava sull'argomento un articolo intitolato*: Una rivoluzione di celluloide. *Eccone il testo integrale.*

La comparsa di *Viva Zapata!* al principio del 1952 ha suscitato le consuete discussioni, con una confusione di idee maggiore del solito, sulla capacità ed idoneità di Hollywood a trattare onestamente importanti temi sociali. E' fuori discussione il significato del tema nel caso di quel film. Esso rievoca infatti il movimento rivoluzionario dei *peones* del Messico guidato da Emiliano Zapata nella seconda decade del secolo. Zapata è una delle grandi figure della storia del Messico e delle Americhe: è stato il più lungimirante e solido tra i capi della rivoluzione messicana, ed ha creato una tradizione che è ancora una forza vitale nella cultura e nella vita politica dell'emisfero occidentale.

Il film è stato applaudito come un onesto e simpatico ritratto di Zapata e come una potente raffigurazione della lotta dei contadini per la terra e la libertà. Qualche intellettuale progressivo, anzi, pur rilevando dei punti deboli nell'opera, l'ha accolta come una realizzazione positiva nel complesso, e come un contributo alla comprensione del movimento popolare nel suo spirito e nella sua forza. Ora, se quell'applauso è meritato, *Viva Zapata!* è uno stupefacente feno-

meno: è una smentita a quello che noi abbiamo detto su Hollywood, è una dimostrazione che noi siamo stati ingiusti verso quell'industria cinematografica.

La rivolta contadina guidata da Zapata è stata essenzialmente anti-imperialistica, e i fatti che l'hanno caratterizzata sono di lunga, e precisamente di attuale, portata. Se quella lotta, quindi, è stata realmente presentata con simpatia e rispetto nel film, è segno che i capitalisti del cinema americano hanno sfidato la politica ufficiale del Governo degli Stati Uniti! Mentre esso fa bruciare i villaggi della Corea, aiuta la repressione dei movimenti contadini in Indocina e in Malesia, sostiene regimi anti-democratici in ogni parte del mondo, e aggrava i gioghi imposti dall'imperialismo *yankee* ai popoli dell'America Latina, Hollywood afferma il diritto dei contadini alla terra e alla libertà, e onora la lotta dei popoli oppressi!

L'apprezzamento critico di *Viva Zapata!* può essere basato sul film stesso, sui fatti filmici visivi e sonori, attraverso i quali si proietta la sua struttura, che rivela eventualmente un significato come opera d'arte. Ma analizzando il film è essenziale considerare taluni fatti pertinenti ad esso, che hanno un peso nell'opera compiuta: e cioè le circostanze della produzione di essa, i propositi dei suoi autori, la sua posizione nella linea sociale e politica della produzione hollywoodiana.

Viva Zapata! è stato scritto da John Steinbeck, diretto da Elia Kazan, prodotto da Darryl Zanuck per la Twentieth Century-Fox. Non ho visto dichiarazioni di Steinbeck nè di Zanuck sul film: ma Kazan ha espresso le sue vedute con eccezionale chiarezza, in una lettera alla *Saturday Review* e nella sua testimonianza di fronte alla Commissione Parlamentare d'Inchiesta sulle Attività Anti-Americane. La prima delle dichiarazioni di Kazan è apparsa nella *Saturday Review* del 5 aprile 1952: cinque giorni dopo egli appariva come teste di fronte a quella Commissione. Va considerato, d'altra parte, che nel sistema di produzione hollywoodiano la maggiore responsabilità è del regista: è il caso, quindi, di sottolineare sopratutto il punto di vista di Kazan e il suo commento al proprio lavoro. Le dichiarazioni di Kazan, per giunta, citano frequentemente Steinbeck indicando che il regista e il soggettista e sceneggiatore erano in pieno accordo: e le loro idee, naturalmente, dovevano collimare con quelle di Zanuck, diretto rappresentante della casa produttrice.

Abbiamo fatto l'abitudine al triste spettacolo di uomini e donne che in preda al terrore mentono, supplicano, si pentono, smentendo tutto quello che può esservi di onesto e di progressivo nella loro vita pubblica e privata, per assicurarsi l'assoluzione di quei politicanti igno-

ranti che sono divenuti gli arbitri della cultura negli Stati Uniti. Ma Elia Kazan ha superato tutti gli altri inquisiti, sia nel tradire i propri amici che nell'abbassarsi, lui personalmente. Oltre ad aver fatto dei nomi alla Commissione, Kazan ha dato ad essa, come *affidavit*, « una lista dei lavori che ho messo in scena e dei film che ho diretto, nella mia intera carriera di regista ». E ciò quando le persone oneste avevano denunciato l'obiettivo della Commissione, di stabilire un controllo totale dell'attività professionale e della vita dell'artista, e il *Council of the Authors League of America* aveva già rivelato nel 1947 il « tentativo di censurare *in toto* l'opera di un uomo, la sua vita creativa passata e perfino futura ». Ebbene, Kazan ha sottoposto all'inquisizione tutta la sua opera, venticinque regìe teatrali e cinematografiche, ciascuna accompagnata da una pietosa nota di scusa: « Niente politica »... « Il contrario esatto delle tesi comuniste sull'America »... « Anche questa è l'opposto di come i comunisti rappresentano gli americani »... « Non è politica »... « E' piaciuto virtualmente a tutti, meno che ai comunisti », e così via, fino alla nausea.

Tale comportamento di Elia Kazan è interessante, in generale, come caso storico di degradazione morale. Ma ancora più interessante dell'infamia di cui egli si è macchiato come individuo è la linea di una certa società e cultura, di cui essa è un tratto. *Viva Zapata!* non può essere separato dalla testimonianza di Kazan di fronte alla Commissione. E' lui stesso, del resto, che pone in evidenza la connessione. Il suo *affidavit* dice: « E' un film anti-comunista. Vi prego di leggere il mio articolo sugli aspetti politici del film stesso, nella *Saturday Review* del 5 aprile, che ho inviato al vostro membro inquierente signor Nixon » (verbale ufficiale della seduta, 10 aprile '52). Da notare che l'artista non soltanto sottomette il proprio lavoro alla Gestapo del Congresso, ma lo commenta in funzione dell'approvazione di essa, inviandoglielo per giunta con tutta riverenza. Vediamo la documentazione fornita da Kazan a quei nemici della democrazia, e vi troveremo le prove che in *Viva Zapata!* non c'è nulla di democratico.

Kazan inizia la sua lettera alla *Saturday Review* con un commento sulle « considerazioni politiche che angustiavano Steinbeck, Zanuck e me, mentre studiavamo e sbozzavamo un film storico come quello ». Gli eventi politici che a detta dello stesso Kazan tormentavano gli autori del film erano quelli che contrassegnarono un momento dell'azione di Zapata: « Quello che ci ha colpito — precisa Kazan — è stato un suo drammatico atto: proprio mentre era vittorioso, egli voltò le spalle al potere. In quel momento, entrato nella capitale con le sue truppe scatenate, Zapata avrebbe potuto fare di sè stesso il presidente, il dittatore, il *caudillo*. E invece, improvvisa-

mente, senza spiegazioni, egli se ne tornò al suo villaggio... Abbiamo sentito che quest'atto di rinuncia doveva essere il culmine della nostra storia, la chiave del personaggio Zapata ».

Ora, prima di tutto, quella situazione così prospettata è storicamente esatta? E, in secondo luogo, perché è stato scelto proprio quel fatto come culmine della storia di Zapata?

L'atto di rinuncia che ha affascinato Kazan e Steinbeck, lasciando stare Zanuck, è una creazione di storici irresponsabili. Non c'è nessun mistero nella partenza di Zapata dalla capitale, che non ebbe alcun carattere di rinuncia. Egli non tenne il potere perché le forze schierate ancora contro di lui erano troppo potenti: e tra esse c'era la potenza militare degli Stati Uniti, che minacciarono l'intervento armato contro Zapata.

Carleton Beals scrive che la teoria di Kazan e Steinbeck della rinuncia al potere da parte di Zapata è « un assurdo: Zapata non commise mai un simile tradimento nei confronti dei suoi seguaci. Era in una trappola, e potenti armate serravano su di lui. Le forze nemiche erano superiori alle sue di dieci a uno: e quando egli lasciò il Palazzo della Presidenza il fuoco dell'artiglieria e perfino delle armi leggere avversarie faceva tremare Città del Messico » (*Saturday Review*, 24 maggio 1952) (1). Rispondendo a Beals, Kazan afferma di aver condotto per il film « ricerche storiche molto vaste, senza mai trovare cenno della versione addotta da Beals » (*Saturday Review*, stessa data). E questa è un'allarmante dichiarazione sui principii di ricerche storiche per i nostri film. Kazan non può non aver trovato in ogni seria storia del Messico che la posizione di Zapata a Città del Messico era minacciata dalla armata di Carranza dall'est, dalle truppe di Gonzales dal sud, e dall'armata moderna ed ottimamente equipaggiata di Obregon, spalleggiata dagli Stati Uniti e trincerata a Puebla, a tiro di cannone dalla capitale. Ma Kazan e Steinbeck, e il loro modesto collaboratore Zanuck, erano ciechi di fronte a tali fatti storici perché quei fatti non servivano alla loro tesi politica. La verità su Zapata comunque è un'altra, ed è stata sintetizzata da Frank Tannenbaum, uno storico borghese i cui libri sulla Rivoluzione Messicana non dovevano essere sconosciuti a Kazan: « Dal giorno in cui egli si levò ribelle fino al giorno in cui fu assassinato, egli non si arrese mai, non fu mai sconfitto, non cessò mai di combattere » (da *Peace by Revolution*, New York, 1933). Questo è il vero Zapata, l'invincibile eroe della rivoluzione, la cui tomba nel Messico del Sud è sacra al popolo del suo paese.

(1) Purtroppo non siamo riusciti a procurarci il fascicolo della rivista e pertanto dobbiamo rinunciare a dare ai lettori il testo dello scritto del Beals e la risposta di Kazan. (n.d.r.)

I realizzatori di *Viva Zapata!* volevano l'eroe che si arrende. « Nel momento decisivo — sostiene Kazan — questo taciturno ed ignorante capo deve aver sentito, limpidamente e profondamente, il peso dell'antica legge: il potere corrompe. Ed ha rifiutato il potere ». In fondo a questa filosofia c'è il significato politico del film.

Ebbene, ogni lotta per i diritti umani comporta il problema del potere. Se il potere è, in via assoluta, fonte di corruzione, e se ogni capo onesto deve rinunciare ad esso, vuol dire che il popolo è dannato alla sottomissione per l'eternità. Senza contare che « l'antica legge » presentata come tema centrale di *Viva Zapata!* nega ogni possibilità di impiego razionale del potere a fini democratici e socialmente costruttivi.

In un'epoca, come questa, in cui i popoli coloniali stanno gettando via il giogo della miseria e dell'oppressione, non è possibile negare che tale grande movimento popolare esista. Si può però presentare la rivolta come « inutile », pur con una apparente simpatia per essa, e lamentare « l'inevitabile tradimento » della rivoluzione stessa, da parte dei suoi capi. Interi reggimenti di studiosi di sociologia, di economia politica e di storia dedicano la loro vita ad affermare tali principii, rendendo un servizio all'imperialismo. Hollywood, in particolare, ha scelto un momento della storia del Messico, per dare una lezione sull'inutilità delle rivoluzioni popolari. La scelta non è stata casuale: il tempo e il luogo sono stati scelti a seguito d'una cosciente e accurata analisi politica. L'epoca, infatti, è sufficentemente lontana per evitare diretti riferimenti ad eventi contemporanei: ma la piaga dei lavoratori della terra messicani di Morelos è simile, sotto molti aspetti, a quella che affligge i paesi coloniali. Il ruolo giocato dall'imperialismo degli Stati Uniti, d'altra parte, non è così evidente nella rivoluzione messicana come lo è invece oggi in Asia e in altre parti del mondo. Ignorare che il movimento contadino di Zapata sia stato parte d'una sollevazione nazionale diretta per molto contro l'imperialismo nord-americano vuol dire travisare grossolanamente la Storia. Ma il flm presenta il Messico come un paese dominato da generali e politici corrotti, senza rapporti con potenze straniere. E la lotta dei miserabili *indios* e *mestizos* di Morelos per la terra è trattata come una lotta particolare, isolata, da giustificarsi umanamente, epperò condannata in partenza al fallimento perchè i contadini sono troppo ignoranti e ingenui per prendere e mantenere il potere dello Stato.

Il nazionalismo bianco, il disprezzo per i popoli di colore, è evidente in tale concezione. La regìa del film, l'ambientazione, i costumi, i tratti degli attori, la luce in cui sono messi, tendono a raffor-

zare l'impressione che il popolo di Morelos sia « pittoresco », attraente per l'artista, ma incapace di muoversi, di agire organizzato. Il fratello di Zapata è mostrato come un bestione alcoolizzato. La caratterizzazione di Zapata stesso lo priva della statura intellettuale che egli invece aveva. L'autore del *Plano de Ayala*, il piano di riforma agraria e di regime d'unità nazionale che è uno dei grandi documenti della storia dell' America, è rappresentato da Marlon Brando come un uomo privo d'ogni forma di cultura, anche politica. L'attore, inoltre, usa tutto il repertorio di trucchi e di manierismi con i quali ha raffigurato, poco prima, l'inumano e brutale « operaio » di *Un tram che si chiama desiderio*.

Rispondendo alle critiche di Beals, Kazan rivela tutto il suo disprezzo di nazionalista bianco per i *paisanos* messicani e per Zapata come loro capo. Egli comincia col citare una lettera di una signora: « Zapata conquistò la capitale, vinse i suoi rivali, occupò gli uffici del governo, e là si trovò di fronte ad un apparato moderno per tenere l'ordine e la legge. Non seppe andare più avanti. Furono gli schieramenti di macchine da scrivere a metterlo in fuga ». « Ancora un'altra versione! — annota Kazan — E abbastanza umana per prestarvi fiducia ». Per essere esatti, Kazan non fa una colpa a Zapata per la sua « paura delle macchine da scrivere »: anzi, gli piace proprio per questo. Zapata è un « semplice », e diventa un santo quando si inchina alla « antica legge » secondo la quale il potere corrompe, lasciando quindi il potere stesso nelle mani di quelli che sfruttano e affamano i contadini. Concezione mistica e irrazionale, come tutte quelle autoritarie. Kazan, condivide, o afferma di condividere, il principio mistico del suo personaggio, che il potere non può essere usato razionalmente, democraticamente.

L'anti-intellettualismo del film è incarnato nella figura simbolica dell'uomo che « ama solo la logica », « l'uomo con la macchina da scrivere », un incredibile individuo che erra per il film come un'anima in pena senza aver nulla a che fare, in realtà, con l'azione storica. Egli è presentato come « il vero rivoluzionario »: è vicino a Zapata nella rivolta popolare per il potere, e gli si schiera contro quando Zapata « rinunzia ». Se non mi sbaglio, nelle ultime scene appare in una specie di uniforme da « commissario ». La sua logica si risolve nel bruciare e nel distruggere. Ecco come Kazan stesso ce lo presenta, nel suo commento al film: « Esiste una mentalità comunista: e noi l'abbiamo rappresentata nel personaggio di Fernando, quello che il pubblico chiama " l'uomo con la macchina da scrivere ". Egli rappresenta quegli uomini che volgono ai propri fini le legittime proteste del popolo, che ne snaturano l'azione,

e che tradiscono amici, idee, promesse, per arrivare al potere e tenerlo ». Troviamo quindi un primo tocco di anticomunismo, in Kazan, ad uso della Commissione per le Attività Antiamericane: il tradimento antidemocratico cerca delle scuse ideologiche nelle idiozie della diffamazione contro « i rossi ».

A proposito del ridicolo personaggio di Fernando, Carleton Beals si chiede: « Perché inserire nel film quella figura stereotipata, assurda, assolutamente priva di spirito messicano? Così come è presentato, il personaggio non è neanche tale da piacere al pubblico ». In effetti, non c'è nessun motivo artistico, drammatico, che giustifichi la presenza di Fernando: è stupefacente, anzi, la mancanza di invenzione, e perfino di abilità, nell'uso di tale personaggio. E' evidente invece il motivo politico della sua presenza: anzi, la necessità politica di esso, risoltasi in una presenza forzata, per cui tale forzatura ha impedito agli autori di farne un personaggio vivo. Esso è privo di senso come l'anticomunismo che rappresenta. Eppure, la funzione del personaggio Fernando è legata alla « rinuncia » di Zapata. Ci doveva essere un contrasto — o almeno l'ombra di un contrasto — tra la via che porta all'abbandono del potere da parte dell'eroe e un altro corso dell'azione. Quest'ultimo non poteva essere la lotta per la terra, perché secondo la filosofia sociale del film quella azione si distrugge da sé stessa. Non è apparso sufficiente, d'altra parte, contrapporre le aspirazioni dei contadini alla corruzione consueta dei politici. Zapata doveva vedere un'alternativa e fare la sua scelta, tra l'ingiustizia del momento e qualcosa di peggiore, che si sarebbe determinato se egli avesse continuato ad andare avanti con il suo popolo: cioè il socialismo, il comunismo, un vero mutamento nei rapporti di classe e nel potere dello Stato.

Questo è il principio della propaganda anticomunista. C'è un rapporto tra la rinuncia di Kazan al proprio passato liberale di fronte alla Commissione per le Attività Antiamericane e la sua tesi dell'abbandonarsi a dei politici magari corrotti pur di evitare « qualcosa di peggio ». E' una vecchia tesi anti-rivoluzionaria, usata molto prima che nascesse l'Unione Sovietica, e fin anche prima che scendessero nel campo rivoluzionario Marx e Engels, per screditare ogni movimento di lotta per i diritti degli oppressi, dei diseredati. Menzogne anti-democratiche nel senso più profondo del termine, queste dell'anticomunismo. Il loro obiettivo è di negare il diritto del popolo ad organizzarsi ed agire, e fin anche a muoversi per il bene comune. E' la più diretta espressione degli interessi della classe dirigente: e richiede il controllo sul pensiero, sull'organizzazione, sulle associazioni dei lavo-

ratori, in base al principio che il popolo è incapace di giudicare e di aver senso di misura, e che solo la classe dirigente ne è dotata.

In *Viva Zapata!* si riscrive in chiave anticomunista la storia del Messico. « Non era un comunista, non era un totalitario, ha sempre rifiutato il potere. Mostrando un simile Zapata abbiamo svuotato una figura da manifesto che i comunisti si erano tanto affaticati a dipingere » — ha detto Kazan.

Egli non si è preoccupato del fatto che quella « figura da manifesto » è ben conosciuta e amata dal popolo della sua terra. Con l'arroganza dell'imperialista, anzi, egli racconta che lui e Steinbeck erano stati avvertiti, che i messicani avrebbero considerato il film come una violazione della loro storia e delle loro tradizioni: ed avevano mostrato una presceneggiatura a due eminenti personalità cinematografiche messicane, le quali reagirono con un attacco « che ci lasciò senza fiato », dicendo che « il film è impossibile! », e « attaccando con vigore sarcastico il punto della rinuncia di Zapata al potere ». Kazan e Steinbeck videro in questo « la linea del Partito »: e « tale sospetto — precisa Kazan — ci è stato confermato due anni dopo da un rabbioso attacco al film nel *Daily Worker* ». Non è necessario alcun commento alla logica di Kazan, che nella coincidenza di opinioni dei due cineasti messicani e del critico del *Daily Worker* vede « la linea del Partito ». Siamo abituati a sentire le stesse farneticazioni dagli uomini di Mc Carthy e dai « testimoni » delle udienze della Commissione, in chiave di Smith Act.

Qualcuno tra i critici della stampa quotidiana, più intelligenti, ha rilevato in *Viva Zapata!* una difesa della posizione conservatrice. Otis Guernsey jr., ad esempio, ha affermato nel *New York Herald Tribune* (17 febbraio '52) che « socialmente, il pur rilevante contributo di Zapata alla liberazione del Messico sembra essersi risolto in un apporto negativo ». Sempre secondo Guernsey, « solo dopo aver preso la montagna, disgustato dall'influenza corruttrice del potere, Zapata comprende la vera, diversa soluzione sociale che si prospetta... Egli vede che la pace e la stabilità sociale non possono essere acquisite sostituendo un cattivo capo con uno buono, sé stesso eventualmente, bensì quando ciascuno si assume la propria parte di responsabilità, e non c'è più bisogno, quindi, di un capo ». I sostenitori del film affermano che esso si conclude positivamente, sottolineando l'amore del popolo per Zapata e il sentimento popolare che la causa da lui rappresentata sia invincibile. Ma l'eroe del film è un uomo che nega l'utilità della lotta e che disprezza il potere. La conclusione è un'altra, ed è ancora il critico dell'*Herald Tribune* a sottolinearla:

« L'obiettivo naturale della rivolta, e cioè la riforma agraria, resta di là da venire, com'era sempre stato ».

Guernsey rileva inoltre che la caratterizzazione di Zapata è, anch'essa, in funzione di una tesi politica: « Il ritratto di un turbolento Zapata, datoci da Brando, è sovraccarico di banditismo sanguinoso e di significazioni storiche. E' una pesante carica di dinamite ad esplosione controllata. E' un torvo individuo con degli strani baffi, sporco, e con la mente agitata da una primitiva concezione della giustizia e della violenza. Come la maggior parte delle interpretazioni di Brando, questa di Zapata è pesantemente sottolineata da tratti animaleschi... ». Il Zapata cinematografico è in effetti un santissimo animale, sempre tormentato dai brutali impulsi di rivolta della sua classe e, ad un tempo, dal proprio desiderio di evitare ogni conflitto. Egli sogna « un'epoca di distensione e di buoni sentimenti », e si batte per essa: ma è subito portato a rinunciarvi, di fronte all'interrogativo se il bene può venire da un'azione cattiva, dalla violenza. E' significativo, d'altra parte, che la separazione definitiva di Zapata dalla moglie, quando egli corre a gettarsi nella trappola mortale, sia una scena di stupida violenza fisica: essa si aggrappa al suo cavallo, ed egli si libera di lei così brutalmente da mandarla quasi sotto le zampe della bestia. E' il degno culmine d'una relazione matrimoniale assolutamente priva di dignità e di profondità di sentimenti. Una scena di vitale importanza: Zapata non ha del tutto rinunciato al potere, ed anzi cerca ancora armi ed alleati per continuare a combattere: e si è sentita a questo punto la necessità di farlo apparire in tutta la sua violenza, sprezzante l'amore della moglie, e carico di brutalità. La sua morte spettacolare completa la lezione: egli *doveva* morire, perché si era dimostrato incapace di « comportarsi bene », come si conviene a un rivoluzionario pentito. Di nuovo, quindi, il tema della rinuncia.

Kazan parla del popolo di Morelos come della « gente più orgogliosa e indipendente del Messico. Il loro portamento deriva dall'uomo che li liberò dalla schiavitù e seppe non tradirli » : e mi pare mostri anche un rapporto di due cose che difficilmente vanno assieme, e cioè la coscienza politica e la dignità umana. In un certo senso, questo è il passo più indicativo nella difesa di Kazan. Ignorando l'attuale condizione miserabile dei contadini di Morelos, egli parla della « loro liberazione dalla schiavitù », e afferma che Zapata li avrebbe traditi se li avesse trascinati alla lotta a fondo, e alla vittoria, contro i loro oppressori. Finché essi accettano la fame e rinunciano alla lotta, Kazan si compiace di concedere loro la dignità. Questo è il rapporto tra politica e dignità umana, come lo vede il regista. L'orgoglio di quei contadini è un fatto personale, interiore, senza relazione con la realtà

economica e politica, salvo l'ossequio all'« antica legge », per cui si mantiene una dignità soltanto tenendosi lontani dalla politica.

Così, chiarendo ancor meglio il suo pensiero nella deposizione di fronte alla Commissione, Kazan recita un atto di rinuncia connesso con quello che egli fa compiere al suo Zapata di celluloide. Rinuncia alla lotta politica, nega fin'anche il diritto di condurre tale lotta, e perfino di avere delle opinioni. Come il suo falso Zapata abbandona la riforma agraria per evitare sospetti di comunismo, così lui si dichiara privo di ogni pretesa di indipendenza personale ed artistica, prostituendosi per assicurarsi un'impronta di « dignità », concessa dalla Commissione.

La testimonianza di Kazan ha dei momenti in cui la commedia diviene feroce. La contraddizione insita nella posizione dell'uomo di cultura — che pretende di parlare per la causa della libertà mentre striscia davanti ad una inquisizione — diviene così serrata, che le sue testimonianze divengono insensate, spasmodiche, ed egli perde il lume della ragione, come se dietro la porta ci fosse la tortura ad attenderlo. Bastino le parole con le quali Kazan si sbarazza della propria attività politica: « I miei rapporti con organizzazioni politiche sono stati così vaghi e contingenti, che per ricordarli debbo ricorrere all'elenco di essi che è stato fatto dalla compagnia per la quale lavoro, la Fox ». E' d'un formidabile umorismo, poi, la descrizione dei motivi per cui egli dice di aver lasciato il Partito Comunista nel 1936. Dopo aver fatto il proprio *curriculum* di vent'anni, o poco meno, contorcendosi in scuse e in ammissioni di propri errori di fronte alla Commissione, Kazan dice: « Il vaso ha traboccato quando sono stato invitato a compiere una serie di atti tipicamente comunisti, a contorcermi cioè in scuse e in ammissioni dei miei errori ».

Questo è il genere di testimonianze che va bene alla Commissione. E' dato di ritenere che i membri di essa, il teste stesso, e chiunque sia presente, le considerino false. Se a Kazan, infatti, fosse accaduto realmente questo nel '36, se ne sarebbero vedute le conseguenze nel suo pensiero e nelle sue opere: avrebbe fatto la campagna contro il comunismo, si sarebbe battuto contro ogni forma di collaborazione tra comunisti, progressisti e liberali: lo sviluppo della sua attività artistica avrebbe avuto un'altra linea, sia al *Group Theatre* che, successivamente, nel cinema. Ma alla Commissione per le Attività Antiamericane non interessa la attendibilità, e neanche il senso comune, delle testimonianze che ad essa offrono le sue vittime. Essa ha i propri obiettivi politici, dettati dalle più vaste esigenze del movimento fascista.

Gilbert Gabriel ha sottolineato in *The Nation* che « Kazan è virtualmente arrivato a dare l'impressione che un rapporto con lo scomparso *Group Theatre* fosse l'anticamera dell'affiliazione all'organizzazione culturale comunista ». Gabriel aggiunge gentilmente che Kazan è andato oltre le proprie intenzioni. Ma Kazan non aveva altre intenzioni che quelle dettategli dalla Commissione, e l'impressione che egli ha dato del *Group Theatre* è stata il nocciolo della sua testimonianza: essa ha rivelato l'obiettivo centrale della Commissione, la cui azione tendeva a spostarsi dal campo del cinema a quello del teatro.

Quindici anni fa il *Group* era un'organizzazione viva, di giovani artisti che lasciavano sperare, che mostravano un notevole temperamento, una sensibilità sociale, una coscienza democratica, e lo spirito combattivo degli anni del '30. L'attacco di Kazan contro il *Group* stesso è stato inteso a colpire quegli uomini coraggiosi e onesti che rimangono nel teatro americano, eredi di quel movimento teatrale, della *Theatre Union*, del *Federal Theatre*. Gabriel sottolinea l'effetto disastroso di quell'attacco di Kazan, su tutto il teatro americano, dicendo: « Così si salverà magari la patria, ma si crea l'inferno nel nostro teatro ». Commentando poi la testimonianza di Clifford Odets e degli altri testi che hanno seguito Kazan dividendone l'ignominia, Gabriel rileva che « soltanto Lillian Hellman, tra la gente di teatro interrogata, non ha reso al teatro alcun cattivo servizio e si è tenuta su un piano di rispettabilità » (*The Nation*, 28 giugno 1952).

Non si tratta solo di un cattivo servizio al teatro, bensì anche di un colpo alla solidarietà e alla coscienza sociale degli uomini di teatro. La vitalità, la forza creativa, che hanno arricchito il dramma americano negli anni rooseveltiani, erano una manifestazione di un grande movimento di evoluzione sociale: è stata un'epoca di unità delle forze popolari, di affermazione di una coalizione democratica nella quale i comunisti hanno avuto una parte onorevole. Ebbene, uno degli obiettivi principali dell'attuale movimento fascista negli Stati Uniti è la distruzione di quella eredità recente, che però non si può perpetrare senza risalire alle radici di essa, rimontando fino ad un passato di storiche lotte, per snaturare e calpestare quelle radici stesse.

Tornando a *Viva Zapata!*, Kazan ha mostrato di disprezzare la *Carta dei Diritti* di fronte alla Commissione, così come nel film si è preso gioco delle aspirazioni del popolo messicano. Nella sua difesa, anzi, c'è un diretto riferimento alla storia degli Stati Uniti: « Si sa — egli dice — che i comunisti del Messico giocano sulla riverenza di quel popolo per Zapata, quando tentano di far loro,

propagandisticamente, quel personaggio storico: così come i comunisti nostrani citano Lincoln quando fa loro comodo ». Possiamo aspettarci, quindi, un tentativo di Kazan e di Steinbeck per salvare Lincoln dall'insidia della propaganda comunista. La teoria che « il potere corrompe » può essere fatta valere anche nel caso di Lincoln: si può suggerire che egli commise un errore fatale quando lanciò l'Atto di Emancipazione. In fondo, sarebbe stato più saggio se avesse preso per buona la « antica legge », che la rinuncia è meglio della vittoria. Una affascinante revisione della storia, per Kazan e Steinbeck, senza contare Zanuck: scoprirebbero che i comunisti ebbero un'influenza su Lincoln, quando egli proclamò l'emancipazione degli schiavi, e anche sulla condotta della Guerra di Secessione.

Se la tendenza fascista continua a svolgersi, possiamo aspettarci ben altre revisioni della storia dell'America. La Commissione, precisamente, sta preparando il terreno per tale cinema, e l'industria cinematografica fa la sua parte, come lo dimostra l'aumento continuo dei film favorevoli ai Confederati. La bassezza morale di Hollywood vede dell'eroismo nei capi del Sud, ricchi di una dignità squisitamente individuale e distaccati da ogni volgare problema del potere, a parte il trascurabile fatto della schiavitù dei negri.

Elia Kazan avrà senza dubbio la sua piccola e ingloriosa parte nell'attacco alla Storia vera e alle più sacre tradizioni del nostro paese. Egli vorrà essere leale nei riguardi della Commissione e dei suoi datori di lavoro, pago del fatto che non vi sia conflitto tra quella e questi. A tale proposito, e a rivelare che egli ha già risolto il problema di quella duplice acquiescenza, vi è l'ultima delle sue dichiarazioni: « Ho presentato copia del documento al signor Spyros P. Skouras, Presidente della Twentieth Century-Fox ».

John Howard Lawson

(*Traduzione di Paolo Jacchia*)

Note

Ripensando alle cose di allora

Fra i pezzi che il lettore troverà in questo volume (1) *ci sono alcuni originariamente scritti in tedesco poco prima o poco dopo il mio arrivo in Italia nel* 1933. *Altri, un po' più tardi, furono concepiti in tedesco ma poi scritti in una specie di italiano. Finalmente, il pensiero adattandosi alla nuova lingua, alcuni saggi e « voci » furono concepiti e scritti interamente in italiano, e ne sono contento.*

Oggi, ripensando alle cose di allora, debbo di nuovo cambiar lingua e cioè tradurre in quel poco di italiano che mi è rimasto le osservazioni che mi arrivano in inglese. Inoltre, allo scopo di scrivere queste poche pagine introduttive, debbo tornare a un soggetto di cui recentemente mi sono occupato poco ma che mi ha insegnato molte cose senza le quali non potrei far oggi quel che sto facendo. Il cinematografo? Scusi un momento, debbo rovesciare la pila delle idee, tirar fuori quelle di sotto, che hanno fedelmente servito di base a quanto si sviluppò più tardi.

A rischio che il lettore si annoii di un ragionamento troppo personale, dirò che, a primo sguardo, la sequenza degli argomenti di cui mi sono occupato durante il quarto di secolo passato potrebbe sembrar troppo screziata — una fuga di rapidi innamoramenti e abbandoni. Eppure ultimamente mi sono accorto che in fondo durante tutto questo periodo ho lottato con un argomento solo, il problema epistemologico posto dal punto di vista psicologico: *Quale è il rapporto fra la realtà oggettiva e l'uomo che la percepisce e ricrea?*

Succede spesso nella vita dell'uomo che all'incirca nel ventesimo anno si presenta l'idea germinale, al cui sviluppo sarà poi dedicata tutta la sua attività ulteriore. Ricordo che in quei primi anni feci innumerevoli note per una « Materialtheorie », intesa a dimostrare il fatto che le affermazioni scientifiche e artistiche non sono semplici derivati dalla realtà osservata ma piuttosto equivalenti della realtà

(1) Riportiamo la prefazione che R. Arnheim ha scritto per il volume *Il cinema come arte e altri saggi*, di prossima pubblicazione presso l'Editore Mondadori.

creati secondo le proprietà formali del relativo medium. *Ero impressionato dalle forme geometricamente o numericamente semplici, dalla regolarità e simmetria che osservai nelle concezioni cosmologiche degli antichi oppure nel modello atomico di Bohr, nei sistemi filosofici e nei disegni dei primitivi e dei bambini. Ero allora studente di psicologia all'Università di Berlino, fedele adepto di quella scuola sperimentale che in quegli anni, sotto il nome intraducibile di* gestalt, *aveva cominciato a dare contributi decisivi allo sviluppo della psicologia moderna. Fui colpito in particolare da quel che si potrebbe chiamare l'aspetto kantiano della nuova dottrina e cioè il fatto che perfino i processi elementari della percezione visiva non compiono registrazioni puramente meccaniche, ma organizzano la materia grezza sensoria in modo creativo secondo criterî di semplicità, regolarità ed equilibrio inerenti nell'organo ricevitore stesso.*

Applicata al mio preferito soggetto di studio, ossia le arti figurative, questa teoria indicò che l'opera d'arte non era semplice imitazione o distillato selettivo tratto dalla realtà, ma piuttosto una configurazione formale, riflettendo la struttura della realtà con mezzi suoi proprii. Si vede che la fotografia e il cinematografo dovevano essere un test case, *o caso critico, per questa teoria. Se una semplice riproduzione fedele fatta a macchina poteva risultare un'opera d'arte, la teoria aveva torto. E' per questa ragione che negli anni fra il* 29 *e il* 32 *mi misi a dimostrare nel mio libro «Film als Kunst» che il cinema poteva essere arte proprio in virtù di certe «imperfezioni» di riproduzione, cioè differenze fra realtà e immagine fotografata. Questa analisi sistematica dei mezzi formali mi sembra che abbia conservato un certo valore. E' vero che gli esempi sono presi da film ormai leggendarî e sepolti nelle cineteche. Anche i riferimenti ai processi tecnici sono invecchiati in parte, specialmente per il fatto che molte operazioni allora compiute con la macchina da presa stessa si fanno ormai a mezzo della stampatrice ottica. Inoltre, le interpretazioni psicologiche potrebbero essere fatte oggi con maggiore competenza. Nonostante ciò, a giudicare dalle reazioni degli studenti americani, che si servono dell'edizione inglese, il libro continua ad offrire un'introduzione utile agli aspetti artistici del cinematografo.*

Però, sfogliando il libro oggi, mi accorgo che, a causa della mia preoccupazione per i mezzi formali, vi ho trascurato l'importantissimo elemento documentario, ossia il fatto che la fotografia si distingue dalla pittura e dalla scultura per il suo carattere ibrido creato dalla continua presenza della materia grezza meccanicamente fissata. E' per questa ragione che l'elemento informativo e descrittivo rappresenta uno dei valori principali in quasi tutti i migliori film a soggetto e che

la stilizzazione troppo pittorica risulta una falsificazione perchè tende a celare la natura parzialmente « accidentale » del medium *fotografico.*

Dato che il mio studio del cinematografo era nato come risposta ad una sfida di carattere più generale sarà comprensibile che presto mi misi a estendere l'impresa ad altri campi dell'arte. Il lettore ne troverà un esempio nel saggio intitolato, un po' sfacciatamente, « Nuovo Laocoonte ». Questo saggio, scritto poco prima della mia partenza dall'Italia e pubblicato da 'Bianco e Nero' nel 1938, *originò dal bisogno di chiarire il problema base del film parlato, ma si sviluppò subito in una indagine più larga sulle regole valevoli per la combinazione di varii* media *artistici in un'opera d'arte. Infatti, le osservazioni sul carattere della poesia contenute in quel saggio mi condussero in seguito a una teoria della metafora poetica, pubblicata in America pochi anni fa.*

Nel « Nuovo Laocoonte » avevo cercato di dimostrare che mentre nella percezione di ognigiorno le impressioni provenienti dalle varie fonti sensibili, cioè dalla visione, dall'udito, dal tatto e dall'odorato, si fondono liberamente, nell'opera d'arte una precisa distinzione formale fra i varî mezzi è indispensabile. Nel libro « La radio cerca la sua forma », di cui Hoepli pubblicò la versione italiana nel 37, *tentai di descrivere le nuove capacità artistiche derivanti da un mondo auditivo privo di sensazioni visive. La radiocommedia era, per così dire, l'inversione del film muto.*

Il mio trattamento del cinematografo poteva sembrar formalistico ai rappresentanti dell'empiricismo anglosassone. Infatti, gli scritti di Rotha, Grierson ed altri si occupavano essenzialmente degli aspetti documentarî e sociali, che io avevo negletto. D'altra parte, mi pare che i cineasti italiani trovavano nelle mie analisi un elemento concreto di cui potevano servirsi. In quegli anni, in Italia, il cinematografo era un argomento un po' astratto. La censura ideologica e l'autarchia economica del regime fascista mutilavano o escludevano gran parte della più importante produzione estera. La produzione commerciale nazionale era povera di mezzi e di idee. In conseguenza, la passione cinematografica dei giovani si scatenò su carta. Era una passione che si manifestava in varie forme. Vi erano quelli che potremmo chiamare gli aderenti alla scuola nordica, cioè i collezionisti di dati filologici. C'erano poi i saggisti del tipo francese, che offrivano ragionamenti brillanti ma basati spesso su esperienze di seconda o terza mano. Prima di tutto però fui impressionato dall'arguta dialettica dei tanti studenti, i quali si servivano del formidabile strumentario crociano, acquistato nelle aule universitarie, per impadronirsi almeno in modo teorico di un campo culturale particolarmente attraente per loro. Per

mezzo del cinematografo trapelava attraverso le frontiere quasi impermeabili un po' di quello spirito forestiero e proibito delle democrazie, reso anche più affascinante dalla rarità ed incompletezza degli accenni. Ma data questa scarsità di materia prima, insieme a quell'irrealismo astratto il quale sotto i regimi totalitarî crea inevitabilmente una specie di pellagra del pensiero, le discussioni sul cinematografo si esaurivano spesso nel maneggiamento dei concetti più generici; bellezza e forma, realtà e intuizione. E' forse per questa ragione che incontrai nelle conversazioni coi miei amici italiani un certo interesse per una concreta analisi del nuovo medium *basata sulla diretta conoscenza della produzione internazionale e dei processi pratici e tecnici. E visitando l'Italia nel* 1949 *dopo dieci anni di assenza fui contentissimo di trovare fra i registi e scenaristi del risuscitato cinema italiano non pochi dei giovani teorici di allora.*

Nel frattempo, l'industria cinematografica nel mondo continuava il suo corso, che era già stato chiaramente percepibile intorno al 1930. *Il film commerciale combinava un sempre più convincente verismo di presentazione con la falsificazione della realtà e la tessitura dei sogni facili. Tanto universale era il conformismo reazionario e l'ottimismo o pessimismo superficiali che rivedendo i vecchi classici di Chaplin, Stroheim o dei Russi ci si sentiva colpiti da un realismo quasi insopportabile e incontrato molto di rado in film più recenti come per esempio 'Sciuscià', 'Ladri di biciclette', oppure l'americano 'The Quiet One'. Avida di illusione anzi di verità, l'industria aggiunse in modo meccanico il suono e i colori all'immagine visiva riducendo attraverso la riproduzione sempre più completa la capacità di interpretare la realtà. In conseguenza, lo sviluppo dei mezzi espressivi si arrestò; non solo, ma le conquiste dei pionieri furono abbandonate fino al punto che, per esempio, il formalismo ricercato del tipo Orson Welles fu acclamato come importante scoperta da quelli che non ricordavano il pane quotidiano di venti anni prima. Direi che l'unico progresso genuino del* medium *da quindici anni l'ho trovato nei deliziosi filmetti astratti a colori del canadese Norman McLaren.*

Eppure le possibilità del cinema sono sempre più grandi, e mentre la crescente industrializzazione della produzione commerciale tende a livellare sempre di più le caratteristiche evocative della macchina, l'originalità creativa della personalità, e l'acutezza delle idee, ci accorgiamo che il progresso tecnico sta mettendo il cinema alla porta dell'individuo. L'impressionante movimento dei cineamatori indica che la macchina da presa sta diventando uno strumento privato simile al pennello del pittore o alla penna del poeta. I film fatti in casa possono riacquistare e sfruttare la libertà artistica perduta nelle fabbriche

delle cinecittà. E sembra probabile che presto l'industria dello spettacolo si troverà costretta a servirsi di un poco di questo sangue nuovo per alleviare la noia esalante dagli schermi televisivi. Ecco perchè mi sembra necessario di tener viva in tutti quelli che si possono occupare del cinematografo la coscienza teorica delle sue possibilità passate e future.

Rudolf Arnheim

L'erotismo nel cinema

Da cinquant'anni lo schermo presenta un motivo fondamentale: l'erotismo. Decisamente soffocato dagli uni, ipocritamente ignorato dagli altri, tollerato a condizione di certe sfumature, condotto secondo formule determinate esso ha una parte preponderante.

L'argomento è ormai tra quelli di cui è dimostrazione di « buon gusto » tacere. E' raro l'esempio di un Rudolf Arnheim, il quale nel 1937 *dichiarava che il cinema essendo in mano dei mercanti che hanno il solo scopo d'attirare e garantirsi il pubblico, esisteva un unico problema: « A che cosa questo pubblico reagirà con maggiore certezza?... Era il mezzo più sicuro ed efficace quello di eccitare l'appetito erotico (...). La rappresentazione del mondo e della vita non era più che un pretesto per presentare, in nuove vesti, questi fattori d'eccitazione ».*

Il cinema non rinunzia ormai più al sesso anche nei film che dovrebbero essere, tradizionalmente, più lontani da esso come quelli consacrati da Hollywood a Bernadette o a Giovanna d'Arco.

Ogni paese vi si manifesta secondo il suo temperamento, ipervirile o ipovirile, infantile o raffinato, androgino o neutro, ingenuo o perverso: ma il « leit motiv » è sempre lo stesso, imperioso, ossessionante.

Nei paesi avviliti da una censura puritana, il fenomeno diventa quasi morboso, con complessi, inibizioni ecc., mentre negli altri assume l'aspetto d'uno sfruttamento apertamente commerciale; i paesi a regime totalitario si riconoscono immediatamente dall'accurata asessuazione dello schermo, ogni sentimento individuale essendo un nucleo pericoloso di attività indipendente.

L'erotismo segue costanti definite, ed è un erotismo profondo, d'una potenza inconcepibile nelle altre arti, poichè dal momento in cui l'immagine occupa lo schermo, questo scompare e diventa un « œil de bœuf » aperto su un universo che vive parallelamente *alla vita psichica dello spettatore. A teatro — dove apparentemente l'erotismo potrebbe trovare il « calore » della rappresentazione — la scena fa par-*

te dello spazio reale in cui vivono spettatori e attori, il che attenua il mordente dell'erotismo in misura notevole.

Il cinema, infatti, si avvicina al sogno, le cui immagini sono acromatiche come le immagini del film, fatto che spiega la minore intensità erotica del cinema a colori che sfugge per ora, alle regole del mondo onirico.

Basterà osservare le pupille degli spettatori nell'ombra delle sale di proiezione per rendersi conto della loro esaltazione psichica e, talvolta, anche fisica. In questo pubblico, formato di giovani, di uomini e di donne — può variare il grado d'eccitazione, ma l'essenza del fenomeno resta identica.

In questo cinema offerto volutamente ai sensi degli spettatori (e poco importa se Tartufo non vuol ammettere il proprio lenocinio), l'eccitamento erotico viene provocato a un momento preciso, studiato secondo formule drammatiche perfettamente collaudate. La donna offre le sue forme — in rilievo fino all'assurdo e contro le leggi di gravità per gli spettatori « ingenui » d'America, o nervose secondo l'esperienza più realistica d'Europa — che sfiorano i limiti non diremo del pudore (parola e contenuto che non hanno senso dinanzi al « gentleman's agreement » cinematografico), ma addirittura quelli dei regolamenti di polizia. Ogni pretesto è buono: sport — nuoto, pugilato, lotta —, arte coreografica, documentario esotico, perfino la pittura da quando il film può farla uscire dalla sua cornice e dal suo tempo. Tacite convenzioni servono in fine a completare lo strano miscuglio: poichè la censura americana non ammette la raffigurazione del peccato, la fanciulla giungerà intatta al matrimonio e le « entraîneuses » di caffè-concerto saranno modelli di virtù.

Si tratta d'una specie di sdoppiamento, per cui l'attore ha una parte visibile, *che però resta* invisibile *ai censori, la cui educazione esclude quella suprema scorrettezza che è l'occhio aperto. Al di là di quest'accordo più o meno tacito, il sesso domina, avanza, si sviluppa apertamente, in faccia a tutti.*

L'elemento erotico nel cinema non fa parte d'uno stile (non ne fa ancora parte) ed è molto raro vederlo coperto dal mantello dell'arte.

Approvare o disapprovare ci sembrano posizioni vane e ridicole. Questa nota non è che un protocollo da cui possiamo estrarre finalmente lo schema d'una formula generale del cinema d'oggi, oltre ogni finta tolleranza e ogni tacita complicità:

1) Adagio (*fase descrittiva del racconto*): *Gli elementi descrittivi del racconto vengono impostati e vengono « schizzati » i personaggi dotati di atmosfera sessuale. In generale questi personaggi sono « sim-*

bolici », staccati dal loro ambiente sociale. La tecnica apparente del racconto può variare, in modo da cominciare dalla fine, ad esempio, o ritrovando l'intelligibilità cronologica con ritorni (flash-back); modi che incidono appena sul meccanismo del crescendo drammatico.

2) CRESCENDO *(l'intervento che crea il nodo drammatico): I personaggi assumono un carattere con l'intervento di fattori esterni (ambiente, società) e a volte interni (reazioni attribuite alla vita interiore dei personaggi). I fattori drammatici che giustificheranno gli sviluppi erotici futuri sono ora tutti al loro posto.*

3) ESTASI: *Il racconto raggiunge il suo vertice erotico, con l'accoppiamento, più o meno suggerito, più o meno legalizzato, più o meno nascosto se trattasi di relazioni irregolari.*

Fin qui lo spettatore è stato tenuto in sospeso dal lato esibizionista del film: personaggi che si svestono con sedicente innocenza, insistenza su contatti epidermici, sugli sguardi « carichi », etc.

4) AGAPE *(nel senso esatto di « riposo d'amore » o riposo dopo l'amore): L'estasi si attenua prolungandosi. Le sequenze più spinte possono svolgersi ora dopo il parossismo che le ha svuotate in anticipo della loro virulenza, che sarebbe stata intollerabile — e maldestra — al principio del racconto. L'utilizzazione del nudo interviene a questo punto (secondo le latitudini e i regolamenti di censura), almeno che non sia stato già utilizzato per gli effetti del crescendo.*

5) DECRESCENDO: *E' l'ultima fase del racconto, è la conclusione,* happy end *se si vuol lusingare il pubblico, rottura o morte se l'intreccio è riprovevole e la morale deve essere messa in salvo. La morte può d'altronde essere utilizzata come « momento » assoluto dell'estasi, facendosi nuovamente beffe della censura, che finge al solito d'ignorare tutti i caratteri sessuali secondari dell'uomo e che lascia passare bonariamente i « travestimenti »* 1900 *e i pugilati più ignobili...*

La gamma di situazioni che possono essere adattate a tale schema non è infinita; le varianti dell'intreccio sono in realtà abbastanza ridotte. Ma cambiando il fisico dei personaggi, l'atmosfera cambia pure. Si stabiliscono così le condizioni essenziali d'un erotismo efficace, cioè suscettibile d'attrarre lo spettatore con la relativa sorpresa dell'intreccio « rinnovato ».

Molte seduzioni dell'erotismo si perdono quando lo si priva di mistero. I paesi scandinavi vengono in testa in quest'epurazione dell'erotismo con l'erotismo, seguiti in ordine decrescente dai paesi laici, luterano, anglicani, calvinisti, quaccheri, cattolici e marxisti. Ci troviamo dinanzi a contingenze storiche che non hanno incidenze serie sullo statu quo internazionale dell'erotismo nel cinema.

Bisoga avere il coraggio d'ammettere che il cinema d'arte occi-

dentale è quasi interamente fondato sulla dinamica dell'erotismo. Attraverso il cinema, il sesso diventa un polo continuo d'attrazione; i diversi intrecci fingono di rivestirlo in forme d'arte, ma in verità vuol solo esprimere l'ossessione larvata del desiderio.

Lo Duca

"Consuntivo", con monito

Di solito, giugno, chiudendo praticamente la stagione cinematografica — nel senso delle « prime visioni » da offrire al pubblico — si presta, per così dire, a un giro d'orizzonte sull'annata; a considerare un po' in uno sguardo d'assieme gli esiti e i segni più caratteristici della fisonomia cinematografica che, sempre dal punto di vista dello spettatore, s'è man mano venuta determinando nel corso di quei sei-sette mesi che dall'autunno inoltrato chiudono alle soglie dell'estate il ciclo degli spettacoli, esaurendo la produzione stagionale. E qual'è la segnaletica fondamentale di questi sette mesi di cinema? Apparenze, impressioni, dubbi e certezze: hanno trovato conferma o rettifica; hanno piuttosto piegato le conclusioni o appena le speranze verso un ottimismo o verso un pessimismo, nei confronti dell'avvenire e degli sviluppi di quest'arte?

Mi pare che il discorso, oggi, anche oggi, tenda a insistere, quasi fatalmente, su quel complesso di dati e contro dati, di elementi tecnico-finanziario-artistici che sempre fu alla base — in senso molto più evidente e cospicuo che per ogni altra forma artistica — del cinematografo, della sua concreta realtà. Dati e elementi, che subito nell'immediato dopoguerra (superata la sorpresa della delusione, per esempio, prodotta nel pubblico dal « ritorno » d'un industria — quale l'americana — ch'era stata fin'allora l'incontrastata dominatrice, più che del mercato, del gusto addirittura e degli interessi tecnici e estetici che si dirigevano verso il cinema pressapoco ovunque: quasi lasciando in ombra il peso di certe opere, quali quelle italiane, destinate invece a ricuperare, sulla spinta del successo riportato in diversi paesi esteri, anche nella loro terra d'origine prestigio e autorità); dati e elementi, dicevo, che fecero senz'altro gridare alla « crisi », per l'arte del cinema, identificando con questa il cinema d'oltreatlantico. S'era dimenticato che, dall'Europa stessa, e giusto nel pieno del trionfo commerciale di quel cinema; dall'Europa stessa avevano continuato a portare a Hollywood — sia pure soltanto quale interessamento o esempio scolastico — sangue e vivacità, ispirazione e esperienze, uomini, artisti sorti e formatisi, appunto in un ambiente tipico e tradizionale dell'arte e della cultura europea (arte e cultura che, nel campo

stesso del cinema, avevano senza dubbio saputo dire la loro precisa parola in ogni occasione, a ogni svolta della storia di quella nuovissima forma d'arte): moto, prestito, influenza che, sulla corrente d'un vero e proprio movimento a carattere migratorio, trovò appunto negli anni cruciali dell'ultima guerra la sua concreta realizzazione, sia pure con gli sviluppi particolari che si vedrà più sotto. E semmai, qui, sarebbe stato necessario tener appunto distinti i caratteri d'una specifica cinematografia americana autoctona, o indenne il più possibile da ogni acquisto che non avesse saputo ancora assimilare e quindi trasformare. E se delusione v'era stata, nel pubblico del dopoguerra: era già uno stato immanente in lui, privato e personale; più che d'un cinema che, s'è visto, non era tutto e solo particolare a un determinato paese, ma colmo di riflessi, spunti, tendenze, per non dir pratica reale, appartenenti a tutta una fase, a un'epoca della storia e della cultura contemporanea. E ciò, almeno fin tanto che quel cinema deludeva o appariva fuori dell'arte. Salta agli occhi, da queste considerazioni, che quest'arte del cinema s'era allora comportata in sostanza, da noi e altrove, come ogni altra forma d'espressione artistica: e cioè aveva saputo trovare il suo esatto addentellato, il suo più sincero accento, là dove l'opera cinematografica e la prova della macchina produttrice s'era tutta risolta in un blocco compatto, in un'esigenza « unitaria » di rappresentazione e espressione cinematografica: e si riconfermava indirettamente il principio che l'opera stessa del cinema — in apparenza risultato o macchina d'un complesso schema, d'un « piano » spettacolare quasi « prefabbricato » e perfetto già nelle sue fasi introduttive — non era altro, invece, che il frutto d'una fantasia, il saggio di un'esperienza sola e umana di cui in definitiva tutta la responsabilità ricadeva sulle spalle del regista. E semmai, di questa sola si doveva avvertire la stanchezza; per ricondurla a una condizione più vasta del momento, dell'incidenza attuale.

Ci serve, adesso, questa indiretta riprova dell'autonomia e del concetto stesso dell'arte cinematografica; per incoraggiarci a analizzare che cosa, in effetti, abbia avuto importanza e peso, quale sia stata l'effettiva molla, l'impulso reale da cui di film in film un regista abbia saputo trovare materia adatta ai suoi mezzi. Così vedremo, quale più immediato aspetto di quell'emigrazione bellica sopra accennata — salvo rare eccezioni, che confermano la regola — ottimi registi europei quasi isterilirsi o impacciarsi, al contatto della produzione americana: o, di fronte ai loro ormai provati colleghi di laggiù, dibattersi in uno strano stato d'inferiorità palese, di acongenialità d'ambiente e di risultati, d'impianto addirittura e d'esperienze concrete. Possibile, che questi artisti — cui spesso risalgono opere memorabili, nella storia del

cinema — una volta messi a lavorare negli stabilimenti stranieri, perdessero come d'incanto tutto d'un tratto la consueta facoltà di brillare, il gusto, il nerbo, la fantasia? E fino a che punto su ciò influiva l'inusitata e spesso imposta accettazione d'un canovaccio, d'una materia esteriore e con la quale essi denunciavano effettivamente scarsa dimestichezza, convenzionale impegno e attrattiva?

E' questo, a suo modo, l'effetto indefinibile che, più o meno decisamente, oggi si prova nel vedere un film, a esempio, risultato d'una combinazione industriale che qui da noi va col nome di « produzione italo-francese » o simili, produzioni il più delle volte anche bilingui. Analoga situazione d'incertezza e convenzionalità; predominio, cioè, d'intenti esteriori, commerciali o di comodo contingente? o tentativo, d'uscire da una stretta immanente, da un'angustia che par risolversi in precisa inefficienza fantastica, poetica? E' difficile rispondere; anche perchè, in arte, una smentita — sul piano concreto della felicità, della fantasia e del frutto estetico, per quell'ordine stesso dell'aleatorietà di cui l'animo dell'artista rivendica tutta a sé la prerogativa — è sempre possibile, e pure con gli stessi elementi che fin qui avevano servito a guidarci in quella direzione contraria. Comunque la constatazione, a tutt'oggi, resta un fatto che mi pare autorizzi a conclusioni del tipo di quelle che seguono; e anche nello spirito, dirò così, « consuntivo », da cui s'era partiti con queste righe. Cioè, « crisi », indubbiamente, v'è stata e v'è tutt'ora, e non solo nel cinema d'oltreoceano, in quello — per esempio oggetto, proprio in questi giorni, d'apposite indagini critico-economiche — francese: ma anche nel nostro, in quello italiano, che pure, stando ai risultati di questi ultimi mesi stessi tutt'altro che disprezzabili (la stagione che si è conclusa ha visto film quali « Bellissima », « Due soldi di speranza », « Umberto D. » etc.), sembrerebbe a suo modo, per così dire, all'avanguardia: e è infatti motivo di particolare interessamento anche da parte straniera. Crisi, sì. Ma, direi, crisi di coscienza, di sostanza, d'ambiente e quindi del tutto « spirituale ».

I frutti stessi che da questo substrato intimo, qua e là, sporadicamente, in Italia, per esempio, maturano: quanto non hanno in sé di quei segni d'una « crisi » spirituale, d'una straordinaria incertezza e confusione d'indirizzo e di valori; diciamo pure la parola, d'una « deficienza » di consapevolezza estetica e culturale? Qua mi pare di metter un po' il dito sulla piaga: insieme, ci sarà senz'altro chi drizzerà le orecchie, per ridere di questa benedetta parola, testè uscitami dalla penna. « Cultura ». E che bisogno ce n'è, di cultura, nel cinema, nel nostro cinema; e nell'arte in genere, che deve risiedere in una totale autonomia e libertà e spesso « incultura » congenita, beata, documen-

to d'immediatezza e di arbitrio? Non chiedo al cinema, al nostro cinema, un saggio, ogni volta, antologico; né lo sfoggio di mantenersi « à la page », e magari mescolare ingredienti di diversa provenienza, letteraria o altro (ché sarebbe povera cultura: e tanto, spesso, si fa appunto per insufficienza di « cultura », quella vera!). Dio me ne guardi.

Ma mi sembra onestamente e legittimamente desiderabile che anche chi s'accinge a scrivere e girare un film soddisfi alle esigenze d'una precisa riflessione, d'un affinamento intimo e di coscienza, che vuol dire d'esperienza e riflessione vissuta e sentita, quale tante volte, oggi, si mette apertamente in disparte. Sopratutto che ci si disponga a ogni nuova impresa in assoluta libertà, magari rischiando ogni volta il più clamoroso « fiasco » di cassetta; che ci si rifiuti, in pratica, a qualunque compromesso in merito; che una buona volta il cinema non sia veduto e usato come quel vantaggioso strumento di guadagno che troppo volte è. Che gli artisti del cinema creino, per così dire, quasi un fronte comune contro i commercianti e gli industriali di quest'arte. (Va da sé, che anche queste parole saranno sprecate per chi non avverta già di suo l'assurdità dell'attuale stato del cinema; per chi le parole « coscienza », « cultura », « arte » sono e saranno sempre lettera morta).

Concludendo: la stagione 1951-52 *si è chiusa, per il cinema italiano, ancora una volta — tutto sommato e anche a petto dell'industria cinematografica straniera — in attivo: ma quante « voci », di questo attivo stesso, rispondono a quel preciso appello, a quelle esigenze superiori (che sono poi quelle che contano, nel gusto e nella memoria, per la vita e la durata stessa dell'opera anche cinematografica), senza le quali un film lascerà dietro di sé l'amaro e la polvere, l'insoddisfazione e l'inquietudine di chi ha tradito gli unici, concreti valori che stanno alla base d'ogni attività artistica?*

Antonio Manfredi

Lettere al direttore

Riflessi sociali in quattro film americani

New York, dicembre 1952

Caro Direttore,

Il primo semestre dell'anno in corso non ha indubbiamente apportato notevoli cambiamenti nella produzione cinematografica americana. Si nota invero la netta tendenza, da parte di talune Case principali, a valersi dell' ausilio del colore per lanciare sul mercato numerosi « musicals », molti dei quali rappresentano rifacimenti di passati successi di Broadway. Il declino degli incassi, la concorrenza della televisione, la desolante povertà di soggetti di interesse umano e « nuovo », la tendenza alla standardizzazione ed allo schematismo, sono altrettanti simboli sintomatici della crisi, che si cerca di rimontare sin dal 1950, con l'afflusso di nuove energie ed idee. Ho accennato a più riprese su « Bianco e Nero » e « Cinema » al fervore di attività che contaddistingue alcuni produttori, ansiosi di voler esprimere attraverso i loro film qualcosa di ben più importante della pura e semplice formula dello « screen entertainement ». Stanley Kramer, ad esempio, continua la strada tracciata con « The Champ », « Lost Boundaries », « The Men », « Cyrano de Bergerac », ecc. circondandosi di elementi nuovi, atti a portare dignitose realizzazioni sullo schermo.

I coniugi Anhalt, sceneggiatori fra l'altro di « Panic in The Streets », realizzato da Kazan per la Fox nel 1950 e premiato al Festival di Venezia di quell'anno, hanno avuta la possibilità da Kramer di preparare un soggetto oltremodo interessante e coraggioso.

La storia di « The Sniper » (trad. letterale « Il cecchino ») scaturisce essenzialmente dal desiderio di portare a conoscenza del pubblico, mediante il mezzo cinematografico, il cruciale problema della delinquenza sessuale, che ogni anno annovera negli Stati Uniti più di 41 mila casi di violenza e delitto. Studiando le deposizioni dei testimoni ed i conseguenti verbali di due recenti celebri casi di crimini sessuali, gli Anhalt si resero conto della importanza del fenomeno, l'analisi del quale venne integrata con interviste avute coi migliori

specialisti in psichiatria. Una settimana dopo la presentazione del soggetto al produttore, un maniaco armato di fucile uccise due donne, ferendone tre, in condizioni straordinariamente simili a quelle descritte nel soggetto in questione.

La trama di « The Sniper » si rivela estremamente semplice e persuasiva, presentando le reazioni psicologiche di un giovane il quale sin da tenera età ha manifestato il suo odio verso le donne. Le degenerazioni della sua mente malata lo spingono a viva forza verso l'impiego di un fucile a cannocchiale, mediante il quale egli semina freddamente la morte. La tragedia morale può essere maggiormente rilevata ove si consideri che lo sventurato, cercando di reagire al tremendo richiamo della sua mente, che lo incita al delitto, tenta bruciarsi la mano su un fornello elettrico e successivamente vorrebbe che i medici dell'ospedale lo ricoverassero in un sanatorio.

L'apparente assurdità della situazione viene a cadere se si riflette, al lume della logica, sulle straordinarie incongruenze prodotte dai disordini mentali. Il giovane si brucia la mano, ma non osa presentarsi alla polizia. Un taglio netto fra ragione e pazzia non esiste. Si vive in uno stato mentale ipnotico, sino al verificarsi improvviso del tragico trauma psichico che incita al delitto, che rende schiavi il corpo e lo spirito. L'esaltazione, il parossismo esplodono in pieno con il delitto, e la conseguente reazione psichica lascia l'individuo in un tremendo stato di prostrazione fisica e morale. La moderna psichiatria ha cercato di applicare le formule freudiane e bergsoniane al crimine sessuale, ma si è dimostrata ancora immatura, nella maggior parte dei casi, data l'enorme varietà di reazioni dimostrate dai soggetti.

Ed è appunto per questa lacuna nella reale valutazione dei motivi psicologici nel fenomeno, che il film espone la tragedia del protagonista con molta riserva, senza illazioni affrettate. Il maniaco, paranoico, criminale o comunque vogliate definirlo, è presentato quale un autentico pezzo di umanità sconvolta, che compie la sua tragica opera senza apparenti motivi. L'analisi delle reazioni psichiche viene lasciata da parte, ma la società viene chiamata in causa, e con ragione. Occorre notare che nel novanta per cento dei casi, i criminali sessuali incominciano la loro attività con semplici attacchi senza conseguenze. La prigione od il sanatorio li accolgono per un breve periodo di tempo. Rilasciati, ricominicano, sino a giungere progressivamente, in molti casi, al delitto. Allora la società, inorridita ed offesa, interviene coll'imporre la reclusione a vita o la sentenza di morte.

Il sistema burocratico si è rivelato totalmente inadatto, arcaico e disumano. Se nel Medio Evo i folli venivano scaraventati sulle fiamme dell' 'auto da fe' per rigenerare la loro anima, oggi vengono giu-

stiziati o chiusi in carcere quando ormai è troppo tardi. Un'opera di rigenerazione sociale e morale non è stata ancora intrapresa. Gli sforzi eroici di molti hanno sinora riscontrato poco successo.

« The Sniper » addita la tremenda responsabilità della società, che non si occupa del problema. Una riserva di carattere estetico è stata recentemente mossa da Bosley Crowther, critico cinematografico dell'autorevole « New York Times », al film. Crowther nota la mancanza del senso di « allucinazione » prodotto dalle azioni del maniaco. L'obbiezione può essere facilmente controbattuta ove si consideri che, sulla base delle dichiarazioni di molti psichiatri, tali delitti vengono consumati in un'atmosfera di freddo ed efficiente calcolo. Una grande maggioranza di casi di crimini sessuali è caratterizzata dalla assoluta mancanza di « orrido » caligaresco o nosferatiano. Ciò non vuol naturalmente significare che il film non abbia dimostrato il graduale sviluppo di un'atmosfera di terrore. Edward Dmytryk, il noto regista di « Crossfire » e « Give Us This Day », ha voluto portare in « The Sniper » un senso di terrore che venga compreso dal pubblico. Occorre che ci si renda conto sulla reale minaccia rappresentata da individui i quali, incontrollati e non curati, sono in condizioni di colpire i loro simili senza preavviso.

Film ardito e portatore di un dignitoso appello, « The Sniper » è oltremodo interessante, ai fini di una indagine sulle nuove correnti di vitalità che si agitano nel cinema americano. E la tragica maschera del maniaco, rigata di lagrime, rappresenta un potente messaggio, che è nello stesso tempo accusa ed invito a riparare un'ingiustizia sociale.

Interessante e sintomatico per la sua disamina delle condizioni carcerarie e delle nuove teorie di rieducazione è « My Six Convicts », tratto dall'omonimo romanzo. Anche questo film è stato prodotto da Stanley Kramer, mentre la regia è stata affidata ad Hugo Fregonese. Ai fini estetici, occore premettere che il film non dimostra troppo coraggio nel presentare in pieno la situazione carceraria americana. Ciò nonostante, è doveroso rilevare che a nostro giudizio il film porta una nota sommamente efficace nell'esprimere la moderna teoria basata sull'opera di uno psichiatra nelle prigioni. In altre parole, il psichiatra dovrebbe cercare di valutare, sinché può, le reazioni psicologiche dei detenuti, cercare di indirizzare i loro istinti verso il lavoro e non verso la principale, fondamentale aspirazione manifestata in maggioranza: l'evasione. Il compito è tremendamente rischioso e non scevro di delusioni. Ma le prospettive, almeno in teoria, sono altamente lusinghiere.

Recentemente vi sono state una serie di rivolte in penitenziari americani, particolarmente gravi quelle avvenute negli stati del Mi-

chigan e del New Jersey. Le condizioni descritte nel celebre « I Was An Escaped From The Chain Gang » (« Io sono un evaso ») di Mervyn LeRoy non possono essere applicate ai penitenziari degli Stati del Nord al giorno d'oggi. Ma la rivolta avvenuta nella più moderna ed attrezzata prigione degli Stati Uniti, ove i detenuti hanno prodotto danni considerevoli, preso ostaggi, intavolate trattative con il direttore mediante la stampa, ha eccitato la campagna di quanti propugnano una più liberale amministrazione carceraria. Il problema è sommamente critico, giacché se si deve ammettere che le brutalità di taluni guardiani non dovrebbero essere tollerate, resta d'altro canto da considerare il fenomeno di associazione di elementi che potrebbero essere salvati dalla società, con autentici criminali sui quali non v'è più da farsi illusioni.

« My Six Convicts » vuol dimostrare che l'opera di un medico, basata sulla pazienza, sulla comprensione di uomini i quali anelano alla libertà, può alla fine portare grandi vantaggi per una saggia ed illuminata amministrazione. Ai fini della nostra indagine, e senza addentrarci in pericolose discussioni di carattere tecnico sull'amministrazione carceraria, dobbiamo riconoscere al film il merito di aver portato una nuova nota di calore umano. « My Six Convicts » non è la solita storia di « Carcere » con relative evasioni, mitragliamenti, ecc. Esso rappresenta un tentativo originale di illustrazione di un problema su cui il pubblico in generale ha avuto sino ad oggi pochi esatti elementi per una serena valutazione.

Indagini sociali di discreta importanza sulla questione dei rapporti coniugali in America formano oggetto di un film diretto da George Cukor, dal titolo « The Marrying Kind ». Cukor ha diretto « Born Yesterday », satira di un mondo corrotto di politicanti non priva di pregi, in cui l'interpretazione della « dumb blonde » di Judy Hollyday valse a tale attrice l'Oscar per il 1951.

L'odierno film, pur nella sua frammentarietà di sensazioni, presenta elementi di indubbia efficacia e veridicità. Il ricco materiale umano della vicenda, ambientata in New York, non è stato sfruttato completamente; in un paio di episodi, nondimeno, si possono riscontrare situazioni di profonda commozione che possono reggere il confronto con le più memorabili sequenze di « The Crowd » (« La folla ») di King Vidor. « The Marrying Kind », col suo occasionale « pathos » ci porta il problema della media famiglia americana su un piano più immediato e convinto di comprensione da parte europea.

Abbiamo volutamente trattato « Viva Zapata! » di Elia Kazan per ultimo, giacché questo film ha per vicenda uno sfondo straniero. La storia di Emiliano Zapata ed il pittoresco affresco della Nazione Mes-

sicana sono stati descritti da Edgcumb Pinchon in « Zapata The Unconquerable », opera che ha riscosso molto successo nei circoli letterari e fra il gran pubblico dei lettori. Avvalendosi dell'ausilio di John Steinbeck per la sceneggiatura, Elia Kazan ha inteso di presentare, sulla base degli elementi forniti da Pinchon, una descrizione palpitante delle premesse sociali e dello « habitat » in cui Zapata visse, lottò e morì.

L'impiego di supervisori, comparse e caratteristi messicani, l'uso accurato di località simili a quelle rese famose dalla saga zapatista, si sono entrambi rivelati quali fattori essenziali nella produzione.

Il film rappresenta indubbiamente un potente elemento di introspezione sociale nella esposizione del travagliato Messico oppresso dalla più che trentennale dittatura paternalistica e nepotistica del generale Porfirio Diaz. La riforma agraria di Zapata non può costituire qui una base di discussione. Ciò che occorre rilevare è lo spirito con il quale Emiliano lottò per l'abolizione di privilegi, per il diritto dei peones alla terra, per la loro elevazione materiale e morale, in nome di un'insopprimibile diritto alla vita. Ancor oggi, sulle alte Sierras messicane, tre fanciulli su cinque muoiono di tubercolosi ed altre malattie. L'acqua per l'irrigazione nelle campagne è insufficiente, ed il lusso dei privilegiati contrasta stranamente col pauroso squallore dei diseredati. Le produzioni di Fernandez, tra cui mi piace citare « La perla » e « Maria Candelaria », nonché il tremendo « Los Olvidados » di Bunel rappresentano elementi efficaci per una valutazione di taluni problemi sociali messicani. « Viva Zapata! » è un serio e dignitoso contributo alla conoscenza di un popolo sventurato il quale attende ancora la sua piena e completa rivalutazione. Di particolare interesse è la recitazione di Marlon Brando, la cui scelta è stata considerta poco felice da un critico. Tale opinione, molto personale in verità, non può assolutamente reggere, ove si consideri che Brando ha tolto ogni elemento di cosiddetto « glamour » al suo personaggio. Emiliano Zapata, il rozzo contadino, illetterato e pieno di impulso, ma fondamentalmente onesto e credente nella sua idea di elevazione delle masse contadine, è stato presentato sullo schermo quale uomo, con tutte le sue grandezze e miserie, e non come un « eroe » ad uso hollywoodiano. Se si fanno confronti fra il Pancho Villa di « Viva Villa » e quello di « Viva Zapata! », si noterà in pieno la bulinatura efficace del secondo, a tutto svantaggio della retorica di Wallace Beery.

Il film risente molto dell'ispirazione dai celebri dipinti di Orozco e Rivera. La plastica carnosità di attore ed ambienti, contrastante sovente coll'arida e schematica trattazione degli eventi, forniscono un interessante esposizione dei perenni contrasti della Nazione Messicana.

Si può muovere una critica a Kazan nel senso che egli ha cercato spesso di introdurre motivi pseudo-artistici, quali ad esempio l'esasperata indagine nèlla sequenza della visita di Zapata alla famiglia della fidanzata. Ma non si può negare, ripeto, la sincerità dei propositi che hanno animato il film, primo fra tutti il desiderio di trattare ai fini sociali una vicenda di particolare interesse umano.

Sintomatico è il fatto che, a pochi mesi di distanza, un altro film dedicato al Messico, e tratto dalla celebre novella di Jack London « The Mexican », sarà presentato sugli schermi di Broadway. Il successo di critica e pubblico arriso a « Viva Zapata! » ha ispirato diversi ambienti di produzione a continuare sulla strada tracciata. Resta solo da augurarsi che simili tentativi possano portare un buon cinema, atto a voler significare qualcosa di concreto, e non degenerare nelle solite ricette standardizzate e mercantilistiche, a detrimento di ogni concezione sana e progressista.

Giorgio N. Fenin

Libri e saggi

Il film e i suoi « specifici » (*)

In un recente saggio su *Belfagor* (1), Luigi Chiarini afferma che la rivoluzione o evoluzione nel cinema del dopoguerra non è stata operata dai film che Umberto Barbaro prese in considerazione per annunciare una « terza fase » del cinema, nè da quelli che noi vi abbiamo « aggiunto » per proporre una revisione della critica e, in particolar modo, del concetto di « specifico filmico ». Sarà bene subito precisare che la revisione da noi proposta non punta sulla negazione dello specifico filmico, ma che da questa prende le mosse, l'avvio soltanto. Nè ci sembra, come ritiene il Chiarini, che sia « opportuno affermare la validità di tale concetto, che non contraddice a quello dell'unità dell'arte, purchè si tenga ben fermo che non si tratta di regole cristallizzate, ma proprio dei risultati dell'indagine critica sulle singole opere, un concetto che ci viene, dunque, dall'esperienza e che si può approfondire, svolgere, ma mai contraddire » (pag. 132-133). Perchè in questo caso non si tratta più di specifico filmico, ma di specifico di questa o quell'opera, o meglio di questo o quel regista, o stile, o maniera. E appunto da tali considerazioni partiva la nostra negazione; di qui gli esempi che portavamo, di film a volte con montaggio interno (*Amleto, Enrico V*), a volte con montaggio rapido (il *Potemkin*), a volte con montaggio per stacchi su movimenti di macchina (*Miciurin*), ecc. Che è poi quanto ammette, e non potrebbe essere altrimenti, lo stesso Chiarini: « in qualsiasi film d'arte troveremo, analizzandolo, inquadratura e montaggio in funzione espressiva. Che poi lo stesso montaggio sia di pezzi brevi o lunghi o addirittura senza stacchi... questo non contraddice all'esigenza dello « spe-

(*) Alle obiezioni mossemi da G. Aristano, come ad altre provocate dal mio scritto su *Belfagor*, risponderò esaurientemente in uno dei prossimi numeri in cui tratterò anche dei rilievi fattimi a suo tempo dal Ragghianti, e nel fascicolo del settembre 1952 di questa rivista, dal Galvano Della Volpe sul rapporto tra l'arte e la tecnica. (n.d.D.)

(1) Luigi Chiarini: *Spettacolo e film*, in Belfagor, Messina-Firenze, anno VII, n. 2, 31 marzo 1952.

cifico filmico » *rettamente inteso* (la sottolineatura è nostra), ma appartiene allo stile del regista, come dello stile fa parte il taglio dell'inquadratura e l'uso dei differenti piani » (pag. 133). Ma anche in questo caso — limitativo — non si può parlare di « specifico linguaggio del cinema », in quanto inquadratura e montaggio, uso di diversi piani, esistono anche nella musica, e nella poesia, e nella letteratura narrativa, e nello stesso teatro, come hanno, a esempio, dimostrato Adler e Spottiswoode.

« L'equivoco di certa critica », scrive Chiarini, « consiste nel considerare come valido un determinato tipo di montaggio: ferma alle « poetiche » del « muto » o da queste influenzata (*come appare influenzato il Ragghianti, per altri versi e per altri scopi speculativi*), codesta critica stenta a intendere le nuove forme dovute all'avvento del sonoro » (pag. 133): che è poi, in altre parole, quanto abbiamo cercato di dimostrare in *L'arte del film* e nella storia delle teoriche. A parte il fatto, dunque, che il Chiarini insiste (e ne comprendiamo la ragione) che il concetto di specifico filmico si è evoluto senza contraddirsi (ma non si è evoluto, ripetiamo; si sono evoluti gli stili, o le poetiche dei registi), al Chiarini stesso sembra non aver noi tenuto presente la distinzione sulla quale tanto ha insistito, e « giustamente », il Ragghianti: quella tra testo teatrale come opera di poesia e teatro come spettacolo visuale nel suo nesso con l'arte figurativa cui, secondo lo stesso Ragghianti, si riallaccia il cinema, invenzione di un mezzo tecnico che offre nuove possibilità allo spettacolo. « L'Aristarco crede che Olivier cada nell'equivoco di identificare la natura del cinema nella sua possibilità di superare le limitazioni del teatro ». Non lo crediamo, ne siamo certi. L'equivoco dell'Olivier esiste proprio perchè si vuole giudicare un film come arte figurativa. Cosa significa « anticipare la tecnica dello schermo »? Lo schermo non ha una tecnica del tutto particolare, o per lo meno questa non consiste in un mezzo di « comunicazione storico » (possibile oggi, con le macchine da presa e da proiezione, e non ai tempi di Shakespeare), in nuove possibilità di superare le « limitazioni », spesso materiali, contingenti, del teatro (possibilità che in parte erano e sono anche dello stesso teatro), le quali comunque non sono paralizzanti sul piano dei risultati artistici (2). La possibilità o meno — scrivevamo in proposito — di ricreare direttamente e materialmente il cozzo di due

(2) Sintomatica in proposito una dichiarazione fatta da Chaplin ad alcuni critici inglesi: « Mi hanno detto un pò di tutto, che sono troppo moderno e che sono antiquato. Forse è perchè io faccio muovere gli attori e non la macchina da presa » (Cfr. corrispondenza da Londra di Riccardo Aragno in *La Nuova Stampa*, mercoledì 23 settembre 1952).

eserciti, la battaglia di Azincourt, non costituisce una differenza sostanziale fra i due « linguaggi » o « tecniche ». Tale possibilità è un elemento empirico. Se così non fosse, i veri « classici » del cinema sarebbero da ricercare sopra tutto tra i « westerns » o i film « gangster ». Si possono fare film, e se ne son fatti e se ne fanno — il Chiarini ci insegna — senza « spezzettare l'azione in una serie di piccole scene » (montaggio rapido), ma tenendola su un piano disteso, uniforme (come ha fatto il Visconti in *La terra trema*) o anche tra le quattro pareti di una camera (Kammerspiel). A meno che non si voglia arrivare all'assurdo di sostenere che la tecnica del cinema consista appunto nella possibilità di portare sullo schermo — nella sua concretezza naturale ,materiale, come si diceva — un esercito o una battaglia. Se è vero inoltre, come ricorda il Chiarini, che il Riccoboni sognava di « legare agli occhi dello spettatore un filo e portarli là dove l'azione richiede » (pag. 135), è altrettanto vero che non solo il regista guida l'occhio e l'orecchio dello spettatore, per usare un'espressione del Balázs, ma anche, a esempio, il romanziere, il musicista, il pittore. (Altra dimostrazione, questa, che non esiste uno specifico filmico nell'accezione comune del termine, sulla quale hanno insistito, per ragioni storiche, i teorici del film). Del resto lo stesso Chiarini avverte: « Far rientrare, come il Ragghianti sostiene, il film spettacolare nella storia dello spettacolo visuale è rigorosamente corretto, a patto però che in questa identificazione non si voglia assorbire, come sembrerebbe, tutto il cinema » (pag. 135).

E per Chiarini la tesi del Ragghianti è rigorosamente corretta in quanto risolverebbe « quei vuoti problemi che film come l'*Amleto* e l'*Enrico V* o il *Macbeth* han fatto sorgere: se lo spettacolo visivo è bello il film sarà un'originale opera d'arte e vane le discussioni intorno alla teatralità o cinematograficità che sia. Lo stesso criterio dovrà seguirsi anche quando il film non si basi su un preesistente testo poetico e lo spettacolo sia ugualmente riuscito » (pag. 138). Ma cosa significa tutto questo? Con quale criterio o metodo critico, in altre parole, si potrà dire e dimostrare che « lo spettacolo visivo è bello », cioè « riuscito »? Soltanto se è figurativamente « a posto »? O, come dice il Chiarini, a posto nei suoi elementi « audiovisivi »? Non lo crediamo. Tanto è vero che Chiarini stesso afferma che occorre operare un'altra distinzione, invero suggestiva, ma contraddicente a quanto egli asseriva in principio, tra spettacolo cinematografico e film, tra Méliès e Lumière. « Nasce col documentario il puro film, il film come antispettacolo, se alla base dello spettacolo poniamo la « finzione », non la trasfigurazione che è propria anche del film, e a fondamento di questo l'autentica realtà » (pag. 137). Lo

spettacolo viene dunque inteso come « evasione dalla realtà in quanto partecipazione degli spettatori alla sua finzione ». L'essenza dell'arte del film, « come il neorealismo ha indicato, si attinge solo al di fuori dello spettacolo e di tutte le « finzioni » che esso richiede ». Il che vuol dire, in sostanza, che anche se lo spettacolo è bello, non è arte (e del resto il Chiarini avverte che « i confini tra spettacolo cinematografico e film non sono così netti », nè che intende « porre semplicisticamente una simile distinzione » (pag. 143). Qui appunto la contraddizione già accennata. Non aveva in fatti egli dichiarato che il film spettacolo è un'opera d'arte se visivamente bello?

« Il fatto veramente nuovo nella cinematografia del dopoguerra non è rappresentato dall'apparizione di film come l'*Amleto, l'Enrico V, Ivan il Terribile* o il *Miciurin*, che a mio avviso non pongono particolari problemi critici e costituiscono una naturale evoluzione dello spettacolo cinematografico o, per dirla col Ragghianti, dello spettacolo visuale puro e semplice, ma piuttosto da alcune opere del neorealismo italiano » (pag. 139). D'accordo: il fatto veramente nuovo del cinema del dopoguerra è il realismo italiano; tanto è vero che nella nostra opera critica abbiamo più volte insistito sulla nuova civiltà da esso portata. Per questo il suo massimo esponente, *La terra trema*, ha avuto nella storia delle teoriche una attenzione critica del tutto particolare. Ma realismo è, per noi, anche il *Miciurin*, il quale, stando alla distinzione del Chiarini, sarebbe invece soltanto spettacolo. Il film di Dovzhenko (se non altro per il fattore colore), come le opere di Olivier, costituisce inoltre sí una evoluzione (e di evoluzione di registi e dei loro stili noi si parlava), ma una evoluzione che andava — e va — criticamente dimostrata e sostenuta. Queste opere, del resto, non sono prive di « particolari problemi critici ».

Di conseguenza occorreva dimostrare tra l'altro — ed è quanto abbiamo tentato di fare nel nostro libro — l'unilateralità delle teorie o poetiche, delle teorizzazioni o saggi a posteriori dei così detti sistematori (classificazione di comodo, s'intende). Unilateralità formalistica. E dalla esigenza di combatterla nasceva e si svolgeva l'ultimo capitolo della *Storia;* dalla esigenza, cioè, sempre più sentita, di tener presente — non perdere mai di vista — quella che il Chiarini definisce l'essenza del film: « l'immediato contatto tra l'artista e la realtà » (la « rielaborazione creativa » di essa realtà), anche se al Grierson non demmo quel rilievo che forse meritava (ma di lui non dimenticammo di riportare, tra l'altro, il fondamentale manifesto). Non ci sembra pertanto, come è sembrato anche ad altri (3), di aver posto il problema della revisione sotto « altra luce », diversa cioè da quella del Chiarini. Ripetiamo: la polemica contro lo specifico filmico è la

base di partenza della nostra meditazione critica, nella quale confluiscono e si rispecchiano i motivi di una problematica morale oltre che estetica: l'insoddisfazione che è in molti di noi della generazione « crociana » nei riguardi dell'idealismo di cui avvertiamo i limiti e i vicoli ciechi. Di qui l'incontro con i testi di un Gramsci e di un Pavese e la riscoperta di De Sanctis e Gobetti. Insoddisfazione tuttavia non ancora risolta (e non soltanto da noi) ma abbastanza sintomatica e comunque giunta a tal punto da farci così concludere questa nota: l'elaborazione creativa della realtà (quando non venga confusa con l'alterazione della realtà stessa) non è soltanto lo specifico del film, come sostiene il Chiarini, ma semplicemente e più appropriatamente lo specifico dell'arte (4).

Guido Aristarco

(3) Ci riferiamo in particolar modo alla recensione di L. Quaglietti in *Società* n. 3 del settembre 1952. Il Quaglietti, e altri marxisti dell'ultima leva, sembrano poco versati in aritmetica quando, a esempio, ci accusa di « porre, anche quantitativamente, anche, perfino, come numero complessivo di pagine, sullo stesso piano il contributo apportato da un Ricciotto Canudo o da una Germaine Dulac e quello di un Balàzs o d'un Pudovkin ». Non avevamo fatto nessun conto artimetico mentre scrivevamo: lo abbiamo fatto ora. Ecco il risultato in pagine dei quattro nomi presi come esempio: Canudo 6; Dulac 6; Balàzs 14; Pudovkin 14. In questo conteggio, naturalmente, non figura il diversissimo spazio riservato agli autori medesimi nel capitolo conclusivo della *Storia*. A un sì attento e matematico scrutatore è sfuggito però una cosa ben più importante: l'aver noi sottolineato « che quasi tutte le teorie cinematografiche... denunciano tra l'altro, e nonostante le loro preziose osservazioni e apporti, le ristrettezze in cui si muovono. Sono infatti teorie spesso unilaterali e formalistiche », comprese quelle dei grandi teorici marxisti anteguerra. Quanto all'accusa « di dare sapore 'ufficiale' a tutti gli scritti pubblicati su periodici sovietici » e di un « discutibile gusto per la polemica », ricordiamo al Quaglietti che per noi « ufficialità » nel mondo della cultura non esiste: esistono critici marxisti (il Rozental, a esempio) e non critici marxisti ufficiali. Oppure prima di definire marxista un critico dobbiamo chiederne preventiva approvazione al Quaglietti?

(4) Dedichiamo questa conclusione in particolare modo al prof. Vittorio Stella il quale, su *Lo Spettatore Italiano* del 10 ottobre 1952, ci accusa di ambiguità. Evidentemente per il prof. Stella non è ambiguo soltanto chi si rifugia sotto le grandi e comode ali del crocianesimo e del marxismo (di stretta osservanza).

I film

Bellissima (1)

Impegnandosi ancora una volta nella polemica, Visconti ha spostato la sua attenzione su un problema che gli riesce completamente nuovo. Nè *Ossessione* (1943) nè *La terra trema* (1948) poteva fornirgli un punto d'appoggio. Fattori estremi possono aver contribuito a creare questo diverso orientamento, ma si farebbe cosa inopportuna se li si sopravvalutasse. E' da credere, piuttosto, che Visconti sia giunto al tema di *Bellissima* perchè spintovi da una esigenza interna, scaturita direttamente dai risultati di *La terra trema;* e dalla risposta che per quel film il pubblico gli diede. Si tende troppo spesso — lo si è notato anche ora, a proposito del nuovo film — a vedere in Visconti solo ed unicamente l'autore di *La terra trema,* e a far derivare da quell'opera tutte le caratteristiche essenziali del suo temperamento. Quella e non altra si pretende essere la sua via. Perciò, un valore intanto ha *Bellissima* (1951): quello di sfatare una leggenda, di smentire che Visconti sia perennemente legato a certi temi e a certe soluzioni. La sua personalità acquista indubbiamente elementi nuovi, la sua figura è ora più complessa, e perciò meno facile da definire e schematizzare. Visconti, in fondo, si è ribellato a quella che rappresenta l'opinione comune, rifiutandosi di accettare — una volta per sempre — una prefissata linea di sviluppo. D'ora in poi potremo attenderci da lui grosse sorprese, e non è chi non veda come l'interesse per la sua opera ne sia stato automaticamente accresciuto.

(1) *Regia*: Luchino Visconti; *Soggetto*: Cesare Zavattini; *Sceneggiatura*: Suso Cecchi D'Amico, Franco Rosi, Luchino Visconti; *Fotografia*: Piero Portalupi, Paul Ronald; *Architetto arredatore*: Gianni Polidori; *Musica*: Franco Mannino su temi musicali tratti dall'*Elisir d'amore* di Donizzetti. *Interpreti*: Anna Magnani (*Maddalena Cecconi*), Tina Apicella (*Maria Cecconi*), Walter Chiari (*Alberto Annovazzi*), Gastone Renzelli (*Spartaco Cecconi*), Tecla Scarano (*La maestra di recitazione*), Lola Braccini (*La moglie del fotografo*), Arturo Bragaglia (*Il fotografo*), Linda Sini (*Mimmetta*), Alessandro Blasetti, Vittorio Glori, Iris Geo Taparelli e Mario Chiari (*nella parte di se stessi*). *Produttore*: Salvo D'Angelo; *Produzione*: Film Bellissima s.r.l. - *Anno*: 1951.

*

Questo, per il futuro. Ma, oggi qual'è la situazione? Da quale punto egli si è mosso? Quale rilievo ha assunto il suo passato? Si può fare, rapidamente, una indagine retrospettiva sulla risonanza che gli unici due film da lui diretti prima di *Bellissima* hanno avuto nella cultura italiana. In termini più generali, potremmo chiederci in quale misura egli abbia partecipato al movimento rinnovatore che ha tratto origine dall'esperienza « neorealistica » e quale sia stato il suo apporto alla forza di espansione culturale che quel movimento possiede. Qui vien facile la consueta risposta, che troppi accettano ad occhi chiusi: Visconti non solo partecipa a questo movimento, ma lo ha addirittura fondato, nel lontano 1943, con *Ossessione*. Ed è proprio su questo punto che, in luogo della ostentata sicurezza della critica, occorre avanzare molte riserve. *Ossessione* può essere stato (ed in un certo senso lo è stato effettivamente) il preannuncio che per il cinema italiano si stavano preparando tempi nuovi; e di questi tempi ha anticipato più d'una caratteristica. Ma fino a che punto queste caratteristiche di *Ossessione* sono state tenute presenti da coloro che sono gli incontestabili fondatori del cosidetto neorealismo, nella sua fase storica? Vagamente ci si può richiamare a quella esigenza di libertà, e di spregiudicata e coraggiosa visione della vita, che erano senza dubbio proprie del Visconti di *Ossessione*. Oltre, però, è difficile andare, soprattutto perchè il tipico realismo di *Ossessione* — che portava evidentissimo il marchio di influenze culturali straniere (francesi e americane) — è stato un'esperienza in sé conclusa, valida per il periodo in cui si manifestò, ma abbondantemente superata dallo stesso Visconti, cinque anni dopo, con *La terra trema*. E gli altri, i Rossellini e i De Sica, hanno seguito vie radicalmente diverse, pur iscrivendosi nell'ambito del realismo. Sopravvalutando *Ossessione*, si è reso oltretutto un cattivo servizio a Visconti, e di questo ci stiamo accorgendo proprio ora, di fronte alla novità di *Bellissima*.

Ma vediamo di rispondere alla domanda formulata più sopra. *Ossessione* e *La terra trema* rappresentano esperienze di eccezione, e da parecchi punti di vista: non sembra abbiano avuto grande successo. Nei confronti degli spettatori si può escludere che sia stata esercitata un'influenza qualsiasi, a meno che non si vogliano considerare quei settori marginali di pubblico che non hanno mai assunto, nonostante le pretese, una vera funzione di guida nei confronti della maggioranza. Le parole di Visconti sono cadute pressoché nel vuoto. Arretratezza culturale degli spettatori, dunque, disabituati da una volgare produzione commerciale ed afferrare i valori nuovi, intenderli ed assorbirli? Può darsi. Senonché, un fenomeno analogo si deve registrare anche nell'ambito di quella cultura che pure accolse senza

indugio — reagendovi con effetti positivi — la « sfida » del primo Rossellini e del migliore De Sica. Lo si è registrato perfino negli ambienti che più sono vicini, ideologicamente, al regista. Si è giunti al paradosso che neppure i marxisti hanno prestato soverchia attenzione all'opera di Visconti: se si escludono le reazioni puramente verbali, non si è visto segno alcuno di quel sostanziale interesse che potrebbe indicare la « presa » di un fenomeno culturale su una determinata corrente. Nella scala dell'influenza esercitata in questo campo, Visconti è superato da un De Sica, da un De Santis, e addirittura da un Germi. Si è avuta nei suoi riguardi una istintiva, anche se pubblicamente smentita, diffidenza. Perchè?

E' stata data la seguente spiegazione: si è detto che Visconti, trovandosi in una delle posizioni di punta della cultura italiana, risulta assai più avanzato rispetto alla posizione media e comune; anticipa i tempi e proietta la sua opera nel futuro, quando certi valori potranno essere universalmente compresi. Spiegazione logicamente ineccepibile: ogni artista, se davvero è tale, svolge sempre un'azione anticipatrice, e si colloca su di un piano su cui i contemporanei non sanno ancora porsi. Ma, anche, spiegazione che equivale troppo scopertamente ad una profezia, pronunciata per forza di intuizione (e perciò rispettabilissima), ma indimostrabile. Val piuttosto la pena di osservare — lasciando impregiudicata tutta la questione riguardante l'importanza e la « anticipazione » dell'opera di Visconti — come il regista abbia ora voluto egli stesso rompere gli argini che lo tenevano isolato, abbia inteso avvicinarsi a chi non può o non sa avvicinarsi a lui. *Bellissima* ha anzitutto questo preciso significato. Scartati molti progetti che i produttori non gli permettevano di realizzare, Visconti non ha deciso ancora una volta per la rinuncia ed il silenzio. Facendo questo, però, non si è piegato (come troppi altri) ad alcun compromesso, ed ha anzi manifestato un impegno tenacissimo nel mantenersi fedele alla propria personalità e nel riaffermare la responsabilità che comporta un serio lavoro cinematografico. Per questo è da supporre che la decisione di affrontare il tema di *Bellissima* sia stata esaurientemente ponderata, ed è certo che essa ha un importante significato. Il significato — si potrebbe dire — di una umiltà raggiunta, di una rinunzia all'orgogliosa posizione da cui prima scaturivano i tentativi complessi, ardui, insoliti, « coscientemente » innovatori. Oggi è lecito sostenere con egual diritto che *Bellissima* è, per Visconti, un film minore e che è il suo miglior film; e sosterremmo che è « minore » se condividessimo la tesi della profezia, mentre propenderemmo per la seconda ipotesi qualora valutassimo l'intera sua opera con il metro

delle possibilità di espansione, di suscitare echi, di influire sulla cultura del tempo.

Distinzioni inutili. Diceva Visconti in un'intervista (1): « Il soggetto è anche una parola. Una parola che mette in moto la fantasia e la carica umana del regista che l'ascolta ». La differenza tra *Bellissima* e *La terra trema* è questa: nel film sui pescatori di Acitrezza si era di fronte ad un mondo che esprimeva da sè alcuni personaggi; nel film sulle ambizioni sbagliate di una popolana, troviamo alcuni personaggi che direttamente creano un mondo. Riconosciuto, com'è logico, che tutti e due i procedimenti sono legittimi, noi abbiamo il dovere di asserire che « la fantasia e la carica umana » di Visconti si sono espresse ed hanno fruttificato meglio nel secondo che nel primo caso; malgrado le aspirazioni accarezzate nel corso di tutta un'evoluzione personale, da *Ossessione* ad oggi. La satira umana (a volte crudele e a volte pietosa) dell'ambiente cinematografico, la condanna delle ambizioni sbagliate della donna e di tutto un « mondo » valgono perchè vale la situazione umana dei personaggi: essi non traggono nulla dall'esterno ma creano ogni cosa dentro di sè, e ciò che ottengono travasano nell'ambiente, incidendo sul costume del mondo in cui vivono o vorrebbero vivere. Più che il sopruso esercitato dal cinema deteriore sul pubblico (e questo il film, tutto sommato, vuol rendere evidente), a noi interessa l'egoismo di Maddalena, il suo « non amare » la figlia, quel considerarla uno strumento inerte per realizzare un sogno quasi inconfessibile (l'aver voluto essere attrice e non l'averlo neppure mai tentato) e, poi, la rivelazione improvvisa e stupenda dell'amore materno che pareva scomparso dal suo animo, quella reazione altrettanto violenta e istintiva quanto l'azione — umanamente errata e mostruosa — da lei prima condotta. Questa « vicenda » ha due cause che le danno impulso e ragione d'essere: l'umanità, e quindi la sostanziale verità, di Maddalena da una parte, e l'assurda meccanica atroce organizzazione dell'ambiente cinematografico dall'altra. Si raggiunge la satira attraverso la via più diretta ed efficace: la più semplice.

Una satira di questo genere è forse cosa nuova nella nostra cultura del novecento. Per quanti sforzi si facciano, non si riesce ad inserirla in una vera e propria tradizione nazionale. A prima vista essa ci sembrerebbe estranea al nostro spirito. Al contrario, un esame più approfondito permette di scoprire che tale satira perfettamente coincide con tendenze che sono tipiche della società italiana, o addirittura romana, se vogliamo ancor meglio precisare. E sono nostre nel profondo, oltre la superficie quasi sempre falsificante del luogo comune.

(1) *Cinema*, n. 75 1° dicembre 1951.

Più che ad una cultura intesa in senso stretto e con precisi riferimenti ad opere e correnti, il regista ha aderito ad una umanità, ad un senso della vita che riconosciamo nostri fuori di ogni elaborazione intellettuale. Ha fatto ciò che non è riuscito ad un Wilder, il quale con *Sunset Boulevard* (*Viale del tramonto*, 1950) ha esercitato a vuoto quel suo cinismo che pure affondava le radici in tutta una tradizione culturale tedesca ed anglosassone (di cui si possono indicare come estremi Poe, Shaw e gli espressionisti). Ha fatto - si potrebbe anche aggiungere, se fosse già tempo di compiere una revisione di tutta l'opera di Visconti — ciò che egli stesso non seppe fare che parzialmente in *La terra trema*, dove la presenza di un ricorso verghiano (per quanto sviluppato e « aggiornato ») frapponeva un ostacolo al contatto fecondo con la realtà. Il capovolgimento psicologico che impronta di sè la conclusione di *Bellissima* ha un tono secco ed aspro, senza infingimenti e senza alcuna pateticità. Siamo pervenuti al nucleo stesso dei sentimenti umani e vi siamo pervenuti secondo un procedere che sa di autentico (giusto in quell'ambiente, giusto con quei personaggi). Ogni cosa diviene semplice e naturale: come Maddalena si fa perdonare dal marito, come Spartaco comprende perchè ha già perdonato (fin dall'inizio ha perdonato l'errore della donna che voleva far della figlia un'attrice, quasi per vendicarsi della propria sorte), come a Maddalena non resta altro da dire che promettere di « ammazzarsi di lavoro » per ricostituire il gruzzolo della famiglia. E, insieme a questo, risulta semplice e vera (eppure recisa, feroce) la condanna del « cinema », di quel cinema.

Quel che nuoce a *Bellissima* è un'altra cosa. Visconti è andato oltre la misura che sembrava essersi imposta: dal personaggio è passato al « mondo », e sul « mondo » si è soffermato più a lungo, con maggiore insistenza ed esasperazione, di quanto l'equilibrio della materia narrativa e del tema (del tema soprattutto) richiedessero. Lo « schifo » che prova Maddalena e che la respinge dall'ambiente cinematografico, si tramuta in più punti, troppo facilmente, nello « schifo » che prova lo stesso Visconti: ecco allora l'insistenza, la perdita del controllo, il compiacimento, la contemplazione stridente, gli episodi — citiamo i tre più significativi — della iniezione alla mantenuta, della visita di Maddalena all'*atélier* della sarta fiorentina e della lezione di ballo. Siamo al grottesco fine a se stesso; ad un « sovraccarico » di moralità e al tempo stesso di compiacimento: i due termini non si elidono. Anzi ad una mancanza di compostezza che contrasta fortemente con il nucleo del film. In sostanza, una insincerità parziale che incrina la sincerità complessiva. Insincera (voluta più che espressa o giustificabile attraverso le azioni compiute sino a quel momento)

ci sembra la semiriabilitazione del giovanotto truffatore, perchè non esaurisce i problemi del personaggio e non serve affatto a chiarircene a fondo la natura.

Occorre rifarsi sempre — se si vuole afferrare il significato di *Bellissima* nel quadro dell'opera di Visconti e in quello dell'attuale cinema italiano — all'ossatura del film, a quelle situazioni a quelle « condanne » così acutamente intuite ed espresse, a quel mondo creato con semplici mezzi. Resta, è vero, la disarmonia fra l'una e l'altra cosa, e nessuno potrebbe eliminarla con una serie di inconcepibili distinzioni. Ma ciò rientra nell'ambito della personalità del regista, la quale deve essere giudicata anche alla luce, ormai chiarissima, di quella disarmonia; di quel contrasto non risolto. Ma è certo che, dopo *Bellissima*, si intravedono maggiori possibilità ed una più ampia libertà di sviluppo per l'ispirazione di Visconti. Molti ostacoli sembra siano stati superati: il coraggio della denuncia, la forza polemica e la penetrazione critica dovrebbero avere maggior agio di espandersi, e di concretarsi in opere sicuramente più complesse ma anche più mature e conclusive. Per questo, non crediamo che *Bellissima* sia un'opera minore. Semmai diremmo che si tratta di un nuovo punto di partenza. Di un « inizio » sotto ogni aspetto promettente. Dopo *Bellissima* è giusto attendersi da Visconti (qualora fatti estranei alla sua volontà non lo frastornino, tentando di guidarlo verso vie obbligate o impedendogli di muoversi a proprio agio) qualche risultato definitivo.

Fernaldo Di Giammatteo

L'estetica e il cinema

Un libro di G. Aristarco

Il volume di Guido Aristarco sulla « Storia delle teoriche del film » - Einaudi 1952 - è forse istruttivo più che per il suo contenuto, per le riflessioni che suscita. Anzitutto, a chiusura dell'ampia, obiettiva e coscienziosa esposizione, si resta stupiti della modesta rilevanza intellettuale che hanno queste teoriche, e del grande divario di proporzioni che si deve constatare tra la quantità degli spettacoli cinematografici e la qualità, tra il numero degli spettatori e l'effettiva incidenza all'interno dei loro animi, di questi spettacoli (nella vita contemporanea sono molte le forme di vita associativa: ma esse sono divenute una consuetudine priva di senso, ed hanno peso soltanto come tali). Infine, queste teoriche del film, non possiedono una chiara continuità nè la richiedono, tanto che da diversi anni a questa parte si è smesso di discutere e di approfondire gli argomenti cinematografici in sede puramente teorica. Non se ne sente la necessità (difatti anche questo volume si pone compiti storici ed espositivi, e postula saggiamente alla fine, non una nuova teorica, ma un più aperto metodo critico), perchè esse non sembrano avere una reale incidenza sulla produzione artistica, che si svolge in tutt'altro senso e direzione. Gli argomenti di Balàsz ed Arnheim, sono fondamentali soltanto per un inquadramento dei mezzi critici, una chiarezza della materia. Le riflessioni di Pudovkin ed Eisenstein, hanno estremo interesse soprattutto in quanto confessioni di artisti, insegnamenti che si possono trarre da esperienze compiute in margine al vero e proprio lavoro cinematografico, nella sua preparazione. Come sempre capita, gli scritti teorici corrispondono a un periodo di stasi o di stanchezza, e in certo senso chiudono la fase migliore della loro attività. Non lo si avverte durante la lettura di questo volume — perchè sembra piuttosto naturale — ma alla fine di essa viene fatto di constatare quasi con sgomento come non sia quasi mai comparso, nell'ambito di queste teoriche, il nome e l'opera del solo artista cinematografico che abbia un posto nella memoria umana, e a cui, molto più che agli argomenti di

questi teorici — che, a rigore, in quanto tali, non sono altro che entusiasti dilettanti — si deve l'artisticità del film: Chaplin. Non è difficile dimostrare come tutta l'altra produzione cinematografica resti confinata o nel costume e nelle testimonianze di un'epoca, o appartenga a un'elaborazione dei mezzi filmistici, utile non tanto direttamente per la sua presa sul pubblico (che di solito non ha) quanto per quello che se ne trasferisce poi in prodotti di più facile comprensione e commozione. Abbiamo insomma da un lato una quantità di film che come il giornale vengono consumati e presto dimenticati — ma in essi si può a volte fermare l'attenzione su sintomi particolarmente rivelatori, così come nella cronaca nera, si possono rilevare episodi ben più avvincenti di quelli romanzeschi — dall'altra una serie di film che contano per la storia dell'arte filmistica anche se a stretto rigore non contano nè per la storia nè per l'arte, e che poi finiscono assimilati nella prima categoria. In questa dialettica, le teoriche non hanno molto a che vedere (« Potiemkin », è vero, ha influito potentemente: ma è stato anteriore alle teoriche di Eisenstein; « Nevskij » che era susseguente o contemporaneo, non ha avuto nessun seguito, e segna limiti estetistici, sebbene con indiscutibile nobiltà di intenti). Queste teoriche hanno poi modificato metodi critici, e attraverso la critica influito sulla produzione? In certo senso, lo si può affermare, anche se finora non si può vedere nessun Baudelaire attraverso i « salons » dei festivals, e mi sembra anzi che si sia piuttosto lontani dal giungervi (per aspirarvi la critica dovrebbe essere in grado di valutare esattamente i diversi pesi specifici delle manifestazioni contemporanee, di non prendere la diffusione e la facilità del film se non come mezzi sociologici). Non vi giunge che in misura relativa, che è relativa appunto in quanto le sue prospettive sono ancora sfasate. Per esempio il lavoro critico di Guido Aristarco su « Cinema » non è stato davvero privo di utilità dinanzi agli indirizzi della migliore produzione italiana (per quello che è possibile in un'arte che ha la sua forza, e la sua debolezza, nell'essere anzitutto vincolata, e direttamente, alla necessità immediata e alla speranza, del successo). Ma ha in comune con la critica cinematografica in genere, del passato e del presente, il peso di un doppio handicap. La scoperta di un nuovo mezzo artistico ha suscitato fin dai primi anni del film, nei suoi studiosi e nei suoi amatori, una generosa e piuttosto azzardata sopravvalutazione dei suoi prodotti. Cosa non si è scritto di Stroheim — cito un esempio, e un esempio nel quale mi trovo a mio agio, in quanto condivido questo entusiasmo — si è scritto certamente di lui molto di più e con molto più calore che di Alban Berg e di Karl Kraus due viennesi a lui contemporanei. Ma chi di questi critici ha pensato di porlo a paragone

con esempi talmente maggiori? Se lo avesse fatto, si sarebbe reso conto con esattezza dei limiti del fenomeno, della sua vera natura: in cui, più della personalità di Stroheim, conta la sua facoltà di lasciar scorgere una verità storica, così come Rossellini in « Paisà » fece per l'Italia di quegli anni. Di aver ripreso fedelmente, e senza nessun sforzo d'interprete, che sarebbe divenuto una falsificazione, la realtà che allora emergeva, o che era ben fotografata nella sua memoria. In certo senso essi esercitano un ruolo passivo, sono degli spettatori. La vita è in ciò che riflettono. Nè hanno la statura per divenire interpreti attivi, (come Kraus e Berg, Pratolini e Dallapiccola), per indicare fatti e giungere a ineluttabili dimostrazioni, come nell'epica di Brecht.

Finchè non si vedrà quanto nel processo filmistico c'è, per ormai inveterata abitudine, di divulgativo, e come si possa puntare anche sulla speranza di un suo significato attivo, si continueranno a compiere grossi errori di proporzioni a prendere per capolavori opere che sono semplicemente la divulgazione spettacolare di una produzione culturale antecedente, a scoprire la novità di formule, che sono nuove soltanto perchè applicate con un nuovo mezzo (come si fa ad esempio a spiegare la produzione filmistica italiana di questo dopoguerra se non la si pensa in relazione al teatro e alla narrativa veristica che fiorì tra il 1890 e il 1910? Ma già in Verga, e precisamente in « Dal tuo al mio », la visione è più attuale che non quella dei nostri film, che pure, nell'ambito della produzione cinematografica di oggi, sono l'eco più sincera e fervida). C'è da parte di un'ingenua critica cinematografica la pretesa di vedere tutto in funzione dei suoi oggetti: Joyce conta in quanto precursore di Robert Montgomery, « La donna nel lago »! L'entusiasmo per la novità del mezzo, per gli effetti imprevisti a cui conduce, l'inedito dei suoi panorami artistici, fa passare in second'ordine i panorami e gli effetti noti, grazie anche alla circostanza che quelli cinematografici sembrano raggiungere un effettivo scopo, con la vastità della loro diffusione. Si scoprono valori che sono un puro risultato di casualità, si sopravvalutano figure mediocri che hanno il solo merito di aver trasferito esperienze culturali in termini grossolani di spettacolo, si crede di poter dichiarare e misurare l'influenza positiva di un film, invece che quella del film in genere, perchè non si è compiuta l'esatta valutazione dell'effetto che un film produce sullo spettatore — molto relativo — nei confronti di quelli che effettivamente vi lascia un genere di film: facciamo conto, il western, il cosidetto neo-realistico, il musicale, ecc. Si è mai riflettuto come sia minore, per un insieme di circostanze, l'efficacia di un film nei confronti di quella di un romanzo? Del film, brevissima è la circolazione (un mese o poco più): se si ha per uno di essi un particolare interesse,

bisogna stare attenti — parlo dal punto di vista del semplice spettatore — a non lasciarselo sfuggire. Evidentemente dunque, perchè la critica cinematografica abbia un compito concreto, occorre che essa situi il suo oggetto nel corso di una vita artistica generale, e lo ponga in rapporto contemporaneamente al suo pubblico e alla realtà che dovrebbe riflettere e interpretare. Oltre a prospettarsi le possibilità e le forme che può ancora sviluppare il ricco mezzo cinematografico.

Fra gli studiosi di cui Aristarco storicizza le teorie con molta perspicuità, Rudolf Arnheim ha coerenza e logica, che segue un metodo scientifico: ed il suo solco appare ancora oggi quello più suscettibile di semina — è sintomatico fra l'altro che Arnheim abbia rivolto la sua attenzione a forme che egli trova similari e altrettanto, progressivamente, influenti sulla vita contemporanea, come la radio e la televisione: è proprio istituendo un collegamento di questo genere che si riesce a individuare il posto del film, e da questo si può risalire all'esame delle sue componenti artistiche, dei suoi « mezzi formativi » come sono stati chiamati. L'indirizzo di Arnheim, con tutti i limiti che esso comporta, e con gli assurdi a cui lo conduce la sua logica, spesso priva di antitesi, quindi di dialettica, ha però una evidente determinazione: quella di raggiungere la chiarezza e l'obiettività a qualsiasi prezzo, e a prescindere da qualsiasi dommatismo, teorico e pratico. Pochi in questo momento, e in campi ben più vasti e vitali che non quelli della critica cinematografica, osano sentire dentro di sè quest'esigenza, osano fare a meno di solidarietà morali e umane, e guardare alla situazione con occhio scientifico o con volontà artistica di trarne il pathos o l'humour, senza porsi con le fazioni in lotta e sacrificare la verità al terrore di sentirsi soli, alla durezza di una vita che non offre sostegni a cui cedere la propria integrità in cambio di una soluzione pratica. Questo avvertimento, che oggi è fondamentale, e a cui non si può rimanere sordi se non si vuole essere coinvolti nelle attuali frane in una penosa sterilità (tanto Ciaureli che Samuel Goldwyn finiscono per esaurirsi in fragorose macchine) vale naturalmente per ogni genere di attività. Su quella cinematografica, e sul giudizio che se ne enuncia, per essere apparentemente più disponibile di quella giornalistica e radiofonica — dove il mercato è evidente — si esercitano molteplici e tenaci suggestioni, che spesso giungono a segno. La produzione di un certo paese, è tutta riprovevole o tutta approvabile, a seconda del critico, e di conseguenza gli abitanti di una certa nazione, o sono barbari o sono razza eletta. Per gli uni, guai ad avere una tendenza, per gli altri guai a non averne. Si ricerca una finalità, e si fa dipendere il giudizio dall'esito di questa ricerca. Infine, tutti desiderano, anzi impongono che

si sia ottimisti e risolutivi. Come se la vita non offrisse continuamente punti interrogativi che rimangono sospesi, come se si potesse davvero rispondere a tutto, e come se questi tempi in cui l'umanità è giunta alle più vergognose bassezze della sua storia, potessero lasciare ottimisti... arrivo a dire che si può vivere schiettamente e autenticamente, non da servi e pecore, solo a patto delle più dure e più dolorose negazioni. Il mondo cinematografico soffre vistosamente di queste tempeste che abbattono e nientificano ogni sforzo artistico, e ancor più ne soffrirà in futuro, quando trasferito sugli schermi della televisione, verrà a trovarsi ancora maggiormente in balia delle forze dominanti, che abbiano in mano gli strumenti del potere politico-economico.

Guido Aristarco, postulando nell'ampio capitolo finale della sua opera, nuovi metodi critici che sappiano essere all'altezza delle nuove opere, e confarsi alla nuova situazione storica, sente indubbiamente le esigenze a cui abbiamo accennato nel nostro discorso. Forse non sempre con la necessaria chiarezza, qualchevolta per il fatto di tenere certi problemi in un ambito ristretto, per non compiere movimenti di induzione e di deduzione al di là del loro campo, che sarebbero fondamentali per risolverli. La sua attenzione critica si appunta, con un metodo che riflette certe false posizioni del crocianesimo, su determinate opere, che, come abbiamo già accennato antecedentemente, in quanto tali scompaiono, per il loro posto storico nel rilievo di un genere, nella tappa di un movimento. L'opera d'arte cinematografica è alquanto più uniforme di quella letteraria (quantunque anche per questa si preferisca centrare l'esame sull'autore anzichè sull'opera se essa non è di eccezionale rilievo unitario). Il problema di una critica cinematografica poteva quindi essere allargato da un duplice versante: sia per il problema dell'estetica in genere e della sua metodologia, sia per l'esame del mezzo cinematografico nelle sue nuove elaborazioni tecniche ed espressive, nei suoi rapporti con la vita sociale. C'è per ora un'evoluzione dello spettacolo verso mezzi e compiti nuovi a cui non corrisponde nè una produzione artistica che le tenga testa, nè un'elaborazione teorica che seguendola ne chiarisca i termini in quanto dettati da un'esperienza nè una critica cinematografica, naturalmente, che abbia trovato i necessari strumenti della sua attività.

« C'è tutto da rifare », come si dice nella celebre « pochade » scoperta recentemente da un nostro regista neo-realistico, assieme a Silvana Pampanini. Le idee sono molto confuse, nè si presenta facilmente il modo di chiarirle in un mondo che considera ormai il lavoro intellettuale esclusivamente in funzione di pubblicità, commerciale o politica.

Guido Aristarco ha posto l'accento molto fermamente su questi squilibrii. Forse non ha avvertito la loro gravità sino in fondo, e ne ha visto le cause in atteggiamenti che sono sì intellettuali, ma per ciò stesso anche umani, anche storici. L'ambito delle sue esperienze ci sembra qualche volta limitato e ciò gli fa compiere sfasamenti di prospettiva, gli fa credere autentico ciò che non è, gli fa isolare il suo giudizio da quello che è stato l'atteggiamento del pubblico, spesso rivelatore (nel teatro drammatico, ad esempio, non c'è opera d'arte che non sia destinata al successo, e non abbia così, magari nel tempo, una sicura riprova: Pirandello è oggi uno degli autori preferiti dalle filodrammatiche). E' all'insieme dei fatti che occorre giungere, da un insieme di fatti: così si garantisce il giudizio. Del resto queste sono esigenze finali: Aristarco vi aspira con vera onestà, ed è tra i pochissimi. La strada si determinerà poco a poco. Non è facile nè da individuare, nè da percorrere, perchè in questi anni elementi contraddittorii e tempestosi la confondono, tendono a soffocare e a ridurre le qualità e le possibilità dell'uomo, e non badano al prezzo pur di ottenere questo: i giganteschi congegni produttivi ingenerano schiavitù. Sta nello sfuggire a questa morsa, nel dominarli, nell'affrontare a viso aperto chi in nome di essi pretende di essere servito, nell'ottenere serenità, equilibrio, solidarietà, distribuzioni di beni e facoltà umane, il compito dell'attività spirituale. E in tutto questo il contributo del film dovrebbe farsi spesso più forte, perchè essenziale. Bisognerà renderlo davvero presente.

Vito Pandolfi

Nota

Per mancanza di spazio rimandiamo al prossimo numero la risposta ad alcune osservazioni che Vittorio Stella (*Dramma e figura nel cinematografo*, in « Lo Spettatore italiano », a. V, n. 10, ottobre 1952) ha voluto fare a proposito della prima puntata della rubrica *L'estetica e il cinema* apparsa sul primo numero di questa Rivista (n.d.r.).

Miscellanea

Le accoglienze festose e le onoranze fatte a Charlie Chaplin in Europa e particolarmente in Inghilterra, in Francia e in Italia sono un doveroso e spontaneo tributo reso a uno dei più grandi artisti del nostro tempo. Dobbiamo confessare, però, che leggendo le cronache delle cerimonie ufficiali sui conferimenti di medaglie, titoli cavallereschi e accademici, con accompagnamento consueto di discorsi, non potevamo toglierci dalla mente l'immagine a noi cara del piccolo Charlot, cavaliere dell'ideale, in lotta sempre coi mulini a vento della retorica e dell'ipocrita convenzione. E ci sembrava vederlo creare lo scompiglio da un momento all'altro col suo eloquente linguaggio mimico, capace di mettere in imbarazzo le più alte autorità politiche e accademiche. Perchè se i meritati onori avranno certamente lusingato l'artista — è nella logica della natura umana tutto ciò — il personaggio che non ha queste debolezze e di lui è certamente assai più importante, il povero straccione, avrebbe colto di sicuro la palla al balzo per vendicare con uno sberleffo e un'elegante piroetta tutti i suoi simili che a decine di milioni dietro la sua ombra attendono il riconoscimento della loro dignità di uomini.

E' per questo che noi non intendiamo associarci alle manifestazioni in onore di Charlie Chaplin coi soliti scritti di occasione, ma più modestamente chiedendo che lo Stato italiano, attraverso gli organismi competenti, faccia tutto quello che è possibile per assicurarsi l'opera intera di lui, quel complesso di film che costituisce la vita « avventurosa » di Charlot e che resterà non solo come una delle più importanti espressioni d'arte del nostro tempo, ma anche come un documento insostituibile di un periodo critico della civiltà.

Trovare il modo, nonostante la barbara tirannia delle implacabili leggi economiche che dominano il cinema, di conservare alla cultura l'opera di un artista veramente universale è, secondo noi, la sola forma per onorare concretamente Charlie Chaplin e non esporsi alle arguzie di Charlot.

Ma vorrà l'industriale Chaplin contribuire a siffatte onoranze?

* * *

Il caso del « Miracolo » di Rossellini (presentato l'anno scorso a New York) ha consentito alla Corte Suprema americana di stabilire — il 26 maggio di quest'anno — un principio generale sulla censura delle opere cinematografiche che acquista una notevole importanza anche sul piano internazionale. La sentenza della « Supreme Court » degli Stati Uniti merita di essere conosciuta nei suoi particolari, perchè ribadisce alcuni principi fondamentali della Costituzione americana, troppo spesso ignorati o alterati nello ambito dei vari stati. E la sentenza della Corte Suprema ha valore di legge. Con questa decisione, il consesso composto dai giudici Tom C. Clark, Felix Frankfurter, Robert H. Jackson e Harold H. Burton, non solo annulla la sentenza della Corte di Appello dello Stato di New York (che aveva vietato la proiezione del « Miracolo », perchè film *sacrilego*), ma rimette in vigore alcune fondamentali garanzie della Costituzione americana, che da trentasette anni erano state — nei confronti del cinema — lettera morta. Nel redigere la sua relazione, infatti, il giudice Clark ricorda una analoga causa discussa nell'Ohio nel 1914: allora la Corte aveva sancito che la proiezione cinematografica è « un semplice affare », e che come tale non va incluso fra gli atti che si trovano sotto la protezione delle garanzie costituzionali. La Corte Suprema

capovolge questa affermazione, nel modo seguente: « L'espressione per mezzo del cinema rientra nell'ambito delle garanzie che gli emendamenti 1 e 14 della Costituzione americana riservano alla libertà di parola e di stampa. Poichè le nostre conclusioni divergono da quelle ricavate dall'esame del caso dello Ohio, ne consegue che non si aderisce più ai risultati della suddetta sentenza ».

Quanto al film in discussione, i giudici della Corte Suprema hanno ritenuto che la parola *sacrilego* sia un termine vago e indefinito, il quale — suscettibile com'è di interpretazioni contrastanti — non può costituire un punto di appoggio di carattere assoluto: « Cercando di applicare la ambigua definizione di *sacrilego* fornita dal tribunale dello stato di New York, il censore si trova in alto mare, fra una miriade di contrastanti correnti religiose, che altre leggi non hanno se non quelle delle varie ortodossie. Lo stato di New York non troverà mai in un censore una simile facoltà che gli consenta l'illimitato controllo restrittivo sulla produzione cinematografica. Data questa situazione, anche il più scrupoloso e tollerante censore non potrebbe esimersi dal favorire praticamente una religione ai danni di un'altra, e sarebbe inevitabilmente portato a bandire l'espressione di sentimenti impopolari sacri ad una minoranza religiosa. Se si applicasse questa discriminazione sulla base del concetto di sacrilego, in questo come in altri casi, si incorrerebbe per più versi in una violazione delle garanzie fornite dal primo emendamento costituzionale sull'esistenza di poteri separati per lo stato e per la chiesa, e si violerebbe la libertà di culto ». A questo proposito, il giudice Clark cita una sentenza del giudice Roberts emessa nel 1940 nel Connecticut: « Nel campo della fede religiosa ed in quello delle opinioni politiche non possono mancare i contrasti anche gravi. Sia in religione che in politica ciò che un uomo ritiene verità può costituire il più spaventoso degli errori agli occhi del suo vicino. Per persuadere gli altri della verità delle proprie idee, noi sappiamo che talvolta si ricorre alla esagerazione, alla calunnia di uomini che hanno ricoperto o ricoprono cariche religiose o statali, e persino alle dichiarazioni false. Senonchè il popolo della nazione americana ha ritenuto e sancito, alla luce dell'esperienza storica, che queste libertà sono essenziali per illuminare l'opinione pubblica e per garantire il corretto comportamento dei cittadini di una democrazia; e ciò, nonostante la probabilità che siano commessi degli abusi. La caratteristica essenziale di queste libertà consiste nel fatto che, dietro il loro scudo, possono svilupparsi senza ostacoli e restrizioni diversi tipi di vita, di opinione, e di fede ».

Il giudice Clark ha aggiunto: « Dal punto di vista della libertà di parola e di stampa è sufficiente far rilevare che uno stato non ha alcun legittimo interesse a proteggere una o tutte le religioni da quelle opinioni che possano essere ad esse sgradevoli, perchè questa protezione sarebbe sufficiente a giustificare preventive restrizioni sull'espressione delle opinioni stesse. Non è affare del nostro governo eliminare gli attacchi reali o immaginari ad una particolare dottrina religiosa, sia che essi si manifestino in pubblicazioni, discorsi o film ». Rendendosi conto che la decisione della Corte Suprema potrà avere notevoli ripercussioni sulla censura dei vari stati ,e non volendo prudentemente costituire alcun precedente che esulasse da ristretto caso in esame, il giudice Clark si è preoccupato nella sua conclusione di non dichiarare fuori legge tutti i controlli censori. A lui è bastato eliminare il pregiudizio religioso. Per il resto dichiara: « Poichè qui si è esclusivamente trattato del concetto di *sacrilego*, noi non abbiamo in questa sede la necessità di decidere, per esempio, se uno stato possa censurare o meno un film sulla base di uno statuto chiaramente redatto, il quale abbia lo scopo e serva per impedire la proiezione di film osceni. Questo è un problema completamente diverso da quello che noi abbiamo dovuto risolvere ».

* * *

Libero Solaroli, al quale si deve il più pregevole manuale sull'organizzazione della produzione cinematografica, pubblica, ora, presso la stessa casa editrice un acuto e informato saggio su l'autore delle « Liaisons Dangereuses »: Laclos. Non si cita qui il libro per il fuggevole riferimento al teatro e al cinema, contenuto nel capitolo in cui si parla della fortuna delle « Liaisons » ai

nostri giorni, ma per mettere in risalto, come s'è inteso fare con l'accostamento di questo al precedente lavoro del Solaroli, due aspetti della sua attività che possono parere lontani ed estranei solo a quel superficialismo anticulturale, che è una 'direttiva' dell'odierna vita cinematografica.

L'organizzatore della produzione non è, o almeno non dovrebbe essere, un ragioniere abile nei più stupefacenti giuochi di prestigio coi bilanci, i preventivi e i piani finanziari, ma un uomo di cultura capace di dare un indirizzo alla produzione cinematografica, una persona sensibile e di gusto in grado di collaborare validamente col regista e gli altri autori del film. Il che naturalmente implica anche l'inverso: ma noi si presuppone che registi e sceneggiatori possano leggere con interesse un libro così documentato, indispensabile per la comprensione di un'opera come le «Liaisons», che Autant-Lara si appresta a portare sullo schermo. Ed è per questo che qui lo segnaliamo.

* * *

Nel convegno che l'Unesco ha tenuto l'estate scorsa a Venezia Alessandro Blasetti ha fatto una relazione volta a rivalutare l'opera dei soggettisti e sceneggiatori nei confronti dei registi di film. Abbiamo sott'occhio il testo di questo discorso e ci sembra che gli equivoci in esso contenuti non possano nè debbano passarsi sotto silenzio e per la sede in cui fu pronunciato e per l'autorità di regista del Blasetti stesso, che tra l'altro, se non andiamo errati, partecipava al convegno di carattere internazionale come delegato italiano per il cinema. Vorremmo anche aggiungere che ci spinge a scrivere questa breve nota sopratutto il tono onesto, sommesso e pacato con cui sono state svolte quelle idee che, a nostro avviso, possono contribuire ad aggravare la confusione in un settore della cultura in cui c'è molta scarsezza, appunto, di idee chiare e distinte.

Sintetizzata l'argomentazione di Blasetti è questa: «Il cinema è espressione equilibrata, concorde ed ordinata, di un gruppo di individualità. Il regista non è l'autore del film, il cui contenuto umano, sociale, poetico spetta al *testo* e cioè alla sceneggiatura giunta al termine della sua ultima fase di elaborazione. Di questa sceneggiatura il regista può essere uno dei collaboratori, ma ciò non sminuisce la decisiva importanza degli scrittori che vi partecipano. Il successo del cinema italiano del dopoguerra fu il successo di un mondo morale, del tema, del contenuto narrativo fondamentale del film: il testo. Il quale non ha valore letterario perchè nella parola non si esaurisce la totalità dell'espressione, ma cinematografico perchè la parola suscita l'espressione dell'immagine. Cinematografico in senso creativo, principale. Di questo testo, a cui può essere totalmente estraneo, il regista non è che il realizzatore. Lo scrittore deve prevedere il film nel suo contenuto essenziale, nel suo fondamento poetico e morale, nelle sue azioni rivelatorie e determinanti, nell'equilibrio della sua architettura generale; il regista nella creatrice ricerca e suscitazione del dettaglio, nella forma. Sicchè domani si ammetterà che di questi testi possano scomparire, per consunzione della materia, le interpretazioni e le partecipi creazioni dei registi, ma non si permetterà che scompaia tra la carta straccia delle case di produzione quella che sarà divenuta, in una diversa atmosfera critica, la loro nuova dignità e validità poetica, la partecipe umanità del loro tempo».

Abbiamo riassunta la relazione di Blasetti quasi con le sue stesse parole, per essere il più fedeli possibile. E' chiaro, innanzitutto, che egli confonde due argomenti diversi: la ricerca dell'autore del film, da una parte, e l'importanza del testo nella creazione cinematografica, dall'altra. Ma il primo argomento così com'è impostato sulla base di persone e funzioni (regista, soggettista, sceneggiatore, attore ecc. montaggio, sincronizzazione ecc.) è talmente 'ozioso' che ha portato Blasetti ad affermare, per uscir dall'intrigo, che il cinema non è espressione di un'individualità, ma di un gruppo di individualità.

Bisogna innanzitutto intendersi: altro è parlare di cinema e altro di film come espressione artistica. Nel primo caso ci troviamo di fronte a una forma di artigianato i cui prodotti possono essere più o meno pregevoli, ma hanno sempre finalità pratiche; alla lavorazione di questi prodotti possono partecipare più persone, specializzate, ognuna delle quali ha in vista la finalità del

prodotto. (In America, dove questo artigianato cinematografico ha raggiunto la massima organizzazione, persino la musica è il risultato di una divisione di lavoro). Nel secondo caso il film è sempre l'espressione di un'individualità anche se questa si avvale della collaborazione artistica di altre individualità. Ove questa espressione manchi l'opera, sul piano dell'arte è fallita. La ricerca di questa individualità, cioè dell'autore, è indagine critica che può venir fatta solo di fronte alle singole opere. Così nei film di Chaplin si esprime l'individualità di quel grande artista e non interessa sapere, come sostiene Blasetti in appoggio alla sua tesi, se egli ascolta consigli e suggestioni di collaboratori ed amici. Non interessa nemmeno stabilire l'apporto dell'operatore, degli attori, dello scenografo e così via, se non come indagine della sua tecnica. E quel che si dice per Chaplin vale per Eisenstein, per Flaherty, per Dreyer e, insomma, per tutti gli artisti veri per tutte le opere d'arte autentiche. Vale per lo stesso '1860' di Blasetti che, a esemplificazione della sua tesi, egli non cita fra i suoi film: e con ragione. Vale per il pittore o il poeta (quelle arti per cui egli ammette essere canone basilare l'espressione di un'individualità) in quanto anche il pittore e il poeta ricevono in consigli e le suggestioni degli 'amici', della critica, dei contemporanei tutti e, in misura ancora maggiore, di quanti li hanno preceduti e costituiscono la tradizione della loro arte.

E già che abbiamo fatto il nome di Chaplin possiamo ancora servirci del suo esempio. La personalità di Chaplin è innanzitutto di grande mimo: mimico è il linguaggio di cui si serve: di qui la linearità della sua tecnica cinematografica. 'Una donna di Parigi' è probante in proposito. Si pensi, ora, ad Eisenstein la cui individualità si esprime attraverso l'inquadratura e il montaggio dei film, e si consideri come solo dalle singole opere si possa ricavare un criterio di giudizio valido per ognuna.

Il secondo argomento, il rapporto fra testo e film, che il Blasetti presenta seguendo un indirizzo che da qualche anno è sostenuto da certa critica sovietica (il testo, lo scenario, come base del film che ne determina i pregi; il valore artisticamente autonomo dello scenario paragonato al testo poetico nella rappresentazione teatrale ecc. — v. G. Aristarco, *Storia delle teoriche del film*, Einaudi, 1951, pag. 228 e segg.) è viziato alla base da una eccessiva genericità. Se è vero che vi sono film per così dire 'teatrali', rappresentazione visuale e 'dizione' di un testo che ha una sua autonoma validità poetica (e in questi ultimi tempi ne abbiamo avuti di egregi come 'Pietà per i giusti' o la 'Morte di un commesso viaggiatore') non è, d'altra parte, contestabile l'esistenza di film il cui testo è irrilevante: sorvolando in questo caso sulle opere di Chaplin, Eisenstein, Flaherty, Dreyer, vogliamo citare 'Roma, città aperta', 'Paisà', 'La terra trema' per mantenerci entro i limiti del *neorealismo*, che Blasetti ha invocato a sostegno della sua tesi.

Nei film 'teatrali' se non si vuol cadere nel vecchio equivoco di confondere testo poetico e spettacolo, appare evidente che anche per essi quello che conta è la rappresentazione, il film, lo spettacolo, insomma: il modo con cui quel testo poetico è stato interpretato scenicamente, o, meglio, tradotto. Intendendosi che se le traduzione sarà bella ci troveremo di fronte a una nuova opera. C'è l'Amleto di Shakespeare che noi possiamo cogliere direttamente dalla poesia del grande trageda, ma c'è anche l'Amleto di Olivier, quello di Gasman per citare le due più recenti rappresentazioni in due diverse forme di spettacolo: il teatro e il cinema.

In 'Roma, città aperta', 'Paisà', 'La terra trema' il testo non ha nessuna validità autonoma: si può dire che più che un testo vi fossero dei semplici appunti, e neppure eccessivamente illuminanti, utili per le riprese del film. Comunque che consistenza potrebbero avere i due personaggi della popolana e del prete distaccati dall'interpretazione della Magnani e di Fabrizi? E quella Roma sotto l'incubo dei tedeschi e delle loro brutali retate? Che consistenza ha la vicenda dei pescatori siciliani distaccata da quelle immagini che illuminano lo schermo con quei volti quei gesti, quegli ambienti e quei paesaggi che sono tutta l'espressività del film?

E per '1860' non vale, forse, lo stesso ragionamento? Le suggestioni dell'Abba o i consigli del Cecchi o la collaborazione degli altri possono farci du-

bitare che quello sia un film di Blasetti, un film in cui la sua personalità si è espressa più completamente e felicemente?

Vi sono, dunque, film che nascono dall'interpertazione e traduzione di un testo poetico (oggi opere teatrali, ma domani, nessuno lo esclude, e, del resto ce n'è già l'indizio, opere pensate per la loro rappresentazione cinematografica), la cui validità in quanto film consiste proprio in quella interpretazone e traduzione in immagini, mimica e dizione; vi sono film, invece, che non passano attraverso questa mediazione artistica, quando il loro autore ha una maggiore ricchezza spirituale e capacità creatrice.

Blasetti cita 'Quattro passi fra le nuvole' e 'Prima comunione', film certamente pregevoli, divertenti, pieni di umori, ma che non ci sentiamo di far assurgere a espressione d'arte neppure come interpretazione di un testo letterario, sprovvisto per altro di validità poetica.

Ci sarebbe da esaminare il caso Zavattini-De Sica: il discorso supererebbe i limiti di questa noterella; chi ha seguito il nostro ragionamento può dedurne facilmente che si tratta del raro e felice incontro di due personalità, uno scrittore e un regista, che a volte sono riusciti a fondersi quasi perfettamente senza però risolvere completamente il dato letterario. La discriminazione che nei loro film può farsi fra i due autori ne segna il limite di validità.

La posizione assunta da Blasetti e a cui in questa sede si sono mossi brevi e affrettati rilievi, appare assai pericolosa per il cinema italiano: il mito dei soggetti, per cui si spendono milioni in inutili concorsi, quello degli scrittori, fanno scadere la regia a una mera tecnica senz'anima, arrestano il naturale sviluppo del neorealismo, impoveriscono il linguaggio del film e creano l'involuzione di una forma d'arte, che ha già mille altre remore di natura pratica.

* * *

Nel numero dell'aprile 1952 della rivista francese 'Roman' è apparso un articolo di Claudio Varese sul cinema e il romanzo italiano. Il Varese sostiene l'origine letteraria del neorealismo alla base del quale pone l'influenza di Verga. Gli argomenti sono sottili e seducenti, ma a noi sembra che meriterebbero di essere approfonditi e discussi, non essendo completamente d'accordo con lui. L'origine del neorealismo ha ,a nostro avviso, un carattere di rottura con la tradizione letteraria: il film italiano del dopoguerra e la letteratura, ecco un argomento che aspetta una trattazione documentata e approfondita. Lo scritto del Varese è uno stimolo.

* * *

Noi non sappiamo, per conoscenza diretta, quale sia stata la causa dell'allontanamento di Guido Aristarco da 'Cinema'. Sappiamo, però, che da molto tempo se ne parlava. Non abbiamo ragione di mettere in dubbio quanto ha scritto Aristarco su divergenze intorno all'indirizzo culturale della rivista di cui era redattore capo. Ci sembra ingenua l'affermazione del direttore: essersi trattato di motivi economici, quando si è visto sparire improvvisamente dalla rivista il nome dell'Aristarco, senza un rigo di saluto e di ringraziamento, com'è civile consuetudine giornalistica.

Comunque stiano le cose il risultato è stato eccellente perché è sorto un altro quindicinale 'Cinema nuovo' diretto dallo stesso Aristarco con i medesimi collaboratori di prima, ai quali altri e autorevoli se ne sono aggiunti, che in appena quattro numeri si è affermato come una pubblicazione seria, intelligente, di tono elevato, incontrando il più vivo successo.

Ai fini della cultura cinematografica è consolante dover constatare come ci sia un vasto pubblico che segue tutti quei periodici che, al di fuori di *ogni* conformismo, si propongono di servire gli studi e l'arte del film.

A « Cinema nuovo » il nostro saluto e l'augurio pi affettuoso.

* * *

Il governo fascista era più liberale del governo democristiano? A detta di quella che fu una rivista « obiettiva » di studi cinematografici, 'Bianco e nero', sembra di si. Infatti in una nota redazionale di commento a uno scritto d'occasione e a tono apologetico di Barbaro intorno all'influenza del film sovietico su quello italiano, si legge questo forbito periodo: « Un altro pun-

to che desta meraviglia è il fatto che era il Centro Sperimentale di Cinematografia, anche ai tempi del fascismo, che pensava a divulgare le idee sovietiche. E allora come fanno ora a sostenere, coloro cui fa comodo, che, ai tempi del fascismo, il Centro si manteneva 'obiettivo', al di fuori delle direttive politiche? ».

Perchè non lo chiedono a Blasetti? C'è tra loro un galantuomo che al Centro è stato anche durante il fascismo e che nella vita dell'Istituto, come tutti sanno, ha contato parecchio. Ma lasciamo stare. Se avessero fatto una simile domanda sarebbe venuta meno la possibilità, generosa e cristiana, di lanciare il loro monotono grido di battaglia: dagli all'untore!

La cattiveria, però, è spesso sciocca e così il compilatore o i compilatori della nota non si sono accorti di dare proprio atto, con le loro contorsioni sintattiche, della 'obiettività' del Centro in periodo fascista se è vero, come è vero, che vi si potevano usare, tra le altre, quali libri di testo, le opere fondamentali di Pudovchin e di Eisenstein e proiettare agli studenti i loro film. L'allora direttore generale della cinematografia, infatti, presentando la versione italiana di uno di quei volumi, scriveva queste parole: 'Noi fascisti, colla spregiudicatezza che ci consente di prendere il buono dove lo troviamo, abbiamo già volentieri ascoltato la voce seria e pacata di Pudovchin...' ammettendo, allora, che anche nell'Unione sovietica vi poteva essere qualcosa di buono. Persino in regime fascista c'era, dunque, qualcuno che, avendo l'intelligenza di capire come l'arte e la cultura non abbiano confini, cercava di non essere in tutto conformista. Oggi le cose vanno diversamente: quella che fu una rivista 'obiettiva' di studi cinematografici è divenuta un bollettino che segue 'direttive politiche' (la nota, infatti, pare sia stata compilata a Piazza del Gesù); al Centro Sperimentale i testi di Pudovchin, Eisenstein, Balàzs saranno stati a quest'ora sostituiti con quelli dei redattori della rivista; agli allievi si proietteranno film sotto ogni aspetto 'edificanti'. L'Italia è finalmente salva dal pericolo bolscevico e al nostro cinema si aprono i vasti e liberi orizzonti della cultura parrocchiale.

Questo era l'*obiettivo*: è stato raggiunto e noi ne prendiamo atto.

L. C.

LUIGI CHIARINI - *Direttore responsabile*
Autorizzazione Tribunale di Roma N. 2689 del 24-4-52
Tipografia « Alveare » - Roma - Via Plinio, 15-d - Gennaio-Febbraio 1953

FRATELLI BOCCA EDITORI - ROMA-MILANO

FRATELLI BOCCA EDITORI - ROMA-MILANO